

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ARTE
EN
AMERICA Y FILIPINAS

CUADERNO

4

LABORATORIO DE ARTE

1952

i28602882

A Carriazo
2549LABORATORIO DE ARTE
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS

DIRECTOR: ENRIQUE MARCO DORTA

CUADERNO 4

1952

TOMO II

SUMARIO

	<u>PAGINAS</u>
Angulo Iñiguez, Diego.— <i>Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la Catedral de Comayagua, Honduras.</i>	113
Wethey, Harold E.— <i>La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí.</i>	121
Buschiazzo, Mario J.— <i>El templo de Santo Domingo en la isla Española.</i>	137
Mesa, José de y Gisbert, Teresa.— <i>Un pintor colonial boliviano: Melchor Pérez de Holguín.</i>	149
Villanueva Urteaga, Horacio.— <i>El terremoto de 1950 en el Cuzco</i> . .	217
Marco Dorta, Enrique.— <i>Iglesias del siglo XVIII en Bolivia</i> . . .	237

ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS se publica sin fecha fija, por cuadernos de unas cien páginas. Cada tres cuadernos formarán un tomo. La correspondencia diríjase al señor Secretario del Laboratorio de Arte. Universidad. Sevilla.

ANDRES Y FRANCISCO DE OCAMPO Y LAS ESCULTURAS DE LA CATEDRAL DE COMAYAGUA, HONDURAS

POR

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

Después de publicadas en *Archivo Español de Arte* (1947, 285) las principales esculturas conservadas en la catedral de Comayagua, he tenido noticia, gracias a don Enrique Marco Dorta, del expediente que sobre la ejecución y envío de varias de ellas, se conserva en el Archivo de Indias.

La documentación es importante, y confirma la noticia del real donativo. Las noticias en ella contenidas son las siguientes.

La primera de esas noticias es una carta de pago de 19 de octubre de 1620 que nos descubre el nombre del autor del Crucifijo de la catedral de Comayagua. El escultor Andrés de Ocampo declara en ella haber recibido 1.222 reales «por la echura de un Cristo Crusificado de estatura umana de madera de cipres puesto en una cruz de borne labrada tosca, acabada de todo punto puesto en blanco de madera con el titulo de plata en que esta el nombre del dicho Andres de Ocampo y puesto en las casas de su morada, el qual en la dicha forma ha entregado al dicho señor fator para la iglesia de la provincia de Ondura». El factor aludido,

lo era de la Casa de Contratación y se llamaba don Antonio Manrique 1.

El Crucificado, como se deduce del texto copiado, lo entregaba el artista terminado, en cuanto a él se refería, pero sin encarnar. No consta quien hizo esta labor de pintura, aunque a juzgar por las noticias que siguen concernientes a otras cinco esculturas, no es improbable que se confiase también a Vicente de Perea. Además se nos advierte que Ocampo había firmado la obra en una placa de plata. El caso no es único. De su contemporáneo Gaspar Núñez Delgado conozco, aunque de marfil y de tamaño pequeño, dos crucifijos firmados en esa forma: el de la colección Bello, de Puebla (Méjico) que publiqué hace años² y el de la colección Rodríguez Bauzá de Madrid.³

Ignoro si el Crucificado de la catedral de Comayagua conserva en parte no fácilmente visible el título de plata aludido en la carta de pago. Desde luego, no lo tenía a la vista cuando estuve en aquella población, pero no parece que sean posibles muchas dudas sobre la identificación del hermoso Crucificado que decora el retablo del testero del lado del Evangelio, con el de Andrés de Ocampo.

La escultura hondureña es interesante para el conocimiento del artista. Muerto éste en 1623, es su última obra conocida hasta la fecha⁴. Como es sabido, Andrés de Ocampo es un escultor que representa un papel importante en la evolución de la escuela sevillana en ese período tan crítico del último cuarto del siglo xvi, en que se forma el estilo de Martínez Montañés. Examínase de

1. A. G. I.: Contratación, 2.309. Libro de Asientos de 1620-1621, fol. 100.

2. «Archivo Español de Arte», 1935.

3. Lafuente: *Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado*, en *Arte Español*, 1950.

4. López Martínez: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, 87.

escultor en Sevilla justamente en 1575 ¹, y, aunque no faltan obras suyas ya del siglo xvii, la mayor parte corresponde a la centuria anterior. El Crucificado de Comayagua, aparte de otros aspectos interesantes para el conocimiento de la evolución del estilo de su autor, nos permite conocer cómo el viejo artista renacentista se deja influir por el estilo de Montañés y su escuela, ya plenamente formado por estos años. Su comparación con el Crucificado (1592), todavía tan renacentista, que fué destruído en el incendio de *Omnium Sanctorum* de Sevilla ², no deja de ser interesante a este respecto.

Las restantes noticias documentales del Archivo de Indias no son tan fáciles de relacionar con las otras esculturas conservadas en la antigua catedral de Comayagua como la del Crucificado.

Estas noticias nos dicen que el 7 de agosto de 1620, en cumplimiento también de órdenes de S. M., se disponía que se hiciese un retablo con su sagrario para la catedral de Honduras. Se contrató la obra con el maestro mayor de fábricas de la ciudad y del arzobispado Diego López Bueno, con arreglo a la traza previamente hecha. Había de tener cuatro varas de ancho por seis y tercia de alto. En el primer cuerpo tendría el sagrario, cuya puerta mediría media vara de alto por una tercia de ancho, y en la caja principal llevaría una escultura de la Concepción de bulto redondo, de seis cuartas de alto. El orden empleado sería el dórico. En el recuadro de enmedio del segundo cuerpo se representaría, de medio relieve, al Padre Eterno, y completarían el retablo, dos pinturas de Santiago Apóstol y de San Juan Evangelista. Figuró de fiador en el contrato el dorador Vicente de Perea ³.

Con esa misma fecha de 7 de agosto se daba cuenta que

1. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II, 43.

2. Reprodúcese en Hernández Díaz y Sancho Corbacho. *Edificios saqueados y destruídos por los marxistas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1936.

3. A. G. I.: lib. cit., fol. 7.

también por orden de S. M. se había mandado fabricar para diversas partes de la provincia de Honduras dos tabernáculos para otras tantas imágenes de la Concepción, además de tres esculturas de San Pedro, San Francisco y San Antonio de Padua. Los tabernáculos habían de medir dos varas y dos tercias de alto por una vara y tres cuartas de ancho, y tendrían en su parte superior un relieve del Espíritu Santo. Las imágenes de la Concepción medirían cinco cuartas sin la peana, y las otras tres imágenes, también sin ella, seis.

Estas cinco esculturas se encargaron en la misma fecha a Francisco de Ocampo, y las dos pinturas a Francisco Varela. La pintura de las imágenes corrió a cargo de Vicente de Perea.

Todos ellos cumplieron sus compromisos y se les abonó lo estipulado, siendo sólo digno de ser recordado que fué Martínez Montañés quien en 1621 declaró haber cumplido Francisco de Ocampo todos los términos del contrato.

Ahora bien, el problema está en decidir en qué grado esas esculturas pueden ser las que todavía reciben culto en la catedral de Comayagua. Desde luego, el hecho de encargarse dos tabernáculos con las estatuas de la Concepción, hacen suponer que no se destinarían para un mismo templo, en este caso la catedral, que es el único monumento concretamente citado. Por otra parte, los documentos, al parecer, encierran alguna contradicción. En realidad se habla de dos Concepciones para los dos tabernáculos, y de una tercera para el retablo con su sagrario, es decir, de tres esculturas de la Concepción, que con las de los tres santos suman seis esculturas y no cinco como se dice generalmente en los documentos. En más de uno de los párrafos de los mismos se incurre claramente en la contradicción.

Evidentemente parece seductora la idea de que una de las Concepciones de los tabernáculos sea la que hoy se encuentra en la capilla del Sagrario, y que la del retablo pueda ser la que se encuentra en el mayor de la catedral. Si no me confundió la gran

elevación a que esta última se encuentra, es más alta que la del Sagrario, pero de todos modos no puedo precisar si coincidirán una y otra con las medidas respectivas de cinco y seis cuartas de que se habla en los documentos.

Desde luego, si efectivamente las esculturas contratadas se conservan en la antigua catedral de Comayagua, la obra de ensamble citada en los contratos no existe.

Las más interesantes de las esculturas como indiqué en *Archivo* son las de la Concepción, cuya alta calidad procuré allí subrayar. Pero el segundo problema es el de decidir si efectivamente pueden ser obra de Francisco de Ocampo.

La personalidad de Francisco de Ocampo, por desgracia, la conocemos muy mal todavía. La diferencia de calidad y hasta de estilo entre el San José con el Niño de Villamartín (1622) ¹, y la Santa Inés de su convento de Sevilla, es bastante sensible. Pero es evidente que esta última, a pesar de sus restauraciones, permite considerarlo como candidato a ocupar un puesto de primer orden en el taller de Montañés, y como autor de algunas de las buenas obras que aún permanecen en el anónimo. Esperemos para decidir la cuestión a que conozcamos mejor a Ocampo, y a que dispongamos de buenas fotografías de las esculturas de Comayagua, y en particular de las dos Concepciones.

1. La reproduce en *La Escultura en Andalucía*.

DOCUMENTOS

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS:
CONTRATACIÓN, 3309; LIBRO
DE ASIENTOS DE 1620-1621.

Condiciones a que ha de ajustarse Diego Lopez Bueno para hacer el retablo destinado a la catedral de Honduras. 7 agosto 1620.

(Fol. 7) 1. Primeramente es condicion que el maestro que desta obra se encargare a de ser obligado a hazerla conforme a una traza que esta rubricada de los señores Presidente y Jueces oficiales sigun y como en estas condiciones sera declarado.

2. Yten que este retablo a de tener quatro baras de ancho por los huecos de la cornisa y seis baras y tercio de alto con la cruz en que remata.

3. Yten el primer cuerpo a de ser de orden dorica el banco del qual a de llevar la obra moldura que la trassa senala y en medio un sagrario de suficiente capacidad para el biatico y su puerta a de tener media bara de alto y una tercia de ancho y la guarnicion que la trassa senala y su serradura y llaue dorada en forma que este y quede de buen uso y que el sagrario salga fuera del banco una tercia.

4. Yten la caxa principal a de llevar la forma y molduras que la trassa señala y vna imagen de la limpia concepcion de bulto figura redonda de muy buena escultura que tenga seys quartas de alto sin la peaña la qual peaña a de ser de una ochaua de alto y suficiente ancho y largo y a de llevar sus molduras de graçiosos perfiles.

5. Yten a de llevar dos medias columnas a los lados de la dicha caxa con su bassa y capitel dorico y las cañas estriadas de estrias guecas y a la parte de afuera en correspondencia de las dichas columnas a de llevar dos colonas cuadradas asimismo con sus basas y capiteles y estriadas por delante.

6. Yten los tableros colaterales que esta entre las dichas colonas an de llevar las molduras y forma que la trassa señala.

7. Yten a de llevar su cornisamento con frisso y alquitrabe y los triglifos perfiles y molduras que la trassa señala y en su frotispicio en el gueco del se a de poner una mensula.

8. Yten el segundo cuerpo cornissa y remate deste retablo a de llevar la archititura cartelas mutilos y arbotantes frontispicio mensula cruz y remates y las demas molduras obra y labores que la trassa señala todo fabricado y puesto en practica con mucha perfeccion arte y fortaleza y conforme a buena obra y en la misma proporción que la trassa señala y separado en piasas portatiles comodas para las embarcaciones y caminos que el requadro de enmedio se a de formar de medio relieve un Dios Padre.

9. Yten la ymagen de nuestra señora se ha de hazer de sedro de la Habana y toda la demás obra deste dicho retablo architettura y talla se a de hazer de borne seco limpio y bien sasonado.

10. Yten que todas las piasas en tableros y juntas lleuen sus bisagras de madera.

11. Yten que todas las molduras y miembros postizos lleuen clavos de ala de mosca embebidos.

12. Yten que todas las piasas lleuen sus numeros fechos de formon y no de tinta por que se conoscan sus correspondientes.

13. Yten que lo ha de armar todo antes de entregarlo para pintar.

(Condiciones a que ha de ajustarse la hechura de dos tabernáculos con dos imágenes de la Concepción y tres figuras de santos, con destino a la provincia de Honduras). 7 agosto 1620.

(Fol. 9 v.) Primeramente a de hazer el dicho maestro dos tabernaculos conforme a una traza que tiene fecha., donde an de yr dos ymagenes de nuestra señora de la limpia consepcion los quales dichos tabernaculos an de ser de dos baras y dos tercias de alto hasta el pie de la cruz en que remata y de ancho una bara y tres quartas. An de llevar sus bancos y sus caxas y cada uno a los lados dos medias columnas estriadas y sus arbotantes y ensima desto su cornija con alquitrabe frisso y corona y ensima sus frontispicios bolteados con sus caniculos de buelta jónica y en medio de los dichos frontispicios un cuerpecito con su quadro arbotantes y cornija y copula de agallones y su cruz con su pie de urneta y en derecho de las columnas sus remates todo esto guarnecido con sus molduras y agallones todo conforme a buena obra y la dicha traza y en el quadro alto a de estar vna figura del Espíritu Santo de medio relieve.

2. Yten an de ser los dichos tabernaculos de madera de borne seca y bien sasonada. En quanto a las columnas y arbotantes y molduras y frontispicios y todo lo que es tableros, de tablas de pino bien saçonadas y limpias de nudos y de samago.

3. Yten se a de hazer las dichas dos ymagenes de nuestra Señora de la limpia concepcion para que entren en los dichos dos tabernaculos de tamaño de cinco quartas y mas sus peañas de madera de cedro de linda y graciosa postura con coronas de oja de lata o de suela con su luna a los pies y un serafin asi mismo a los pies con sus nubes.

4. Yten a de hazer el dicho maestro otras tres figuras de seys quartas de alto sin la peana que a de ser de una ochava de alto y del ancho que conbenga y de la madera de las dichas ymagenes de Nuestra Señora —la una figura a de ser del Señor San Pedro con sus llaues en la mano derecha y un libro en la otra— y la otra figura a de ser del Señor San Francisco con su Cristo en la mano derecha y un libro en la otra— y la otra figura a de ser del Señor San Antonio de Padua con un ramo de asuñenas en la mano derecha y en la otra un libro y ensima del un niño Jesús fecho en toda perfección.

(Las restantes condiciones añaden que las maderas serían pino y madera; los clavos de ala de mosca embutidos; los números grabados con formón y no pintados para que no se borren. Los tabernáculos se entregarían en octubre; las imágenes en abril).

(Fol. 97). (7 septiembre 1620). Francisco de Varela cobra una cantidad a cuenta de los 242 reales «en que se a consertado el hasser dos pinturas para el retablo que se a de enbiar a la provincia de Honduras..., las dichas dos pinturas la una de Santiago apostol y la otra de San Juan Evangelista muy bien fechas y acabadas..., del tamaño que le fuere pedido por Diego Lopez Bueno persona que hasse el dicho retablo para fin del mes de diciembre».

(Fol. 104 v.) (11 diciembre 1620). Vicente de Perea, maestro de pintura» se obliga a pintar y dorar cinco imagenes, «por quanto por horden de Su Magestad se an de ynbiar a la provincia de Honduras un retablo y dos tabernaculos y seis hechuras de ymagenes que an fecho Diego Lopez Bueno y Francisco de Ocampo para las yglesias de aquella ciudad todo lo qual esta acabado y para averse de pintar las cinco imaxenes; dos de ellas de la limpia Consseçion de Nuestra Señora y la una de San Pedro, otra del serraificio San Francisco y la otra de San Antonio de Padua...» (Se compromete a terminar el trabajo para abril próximo).

LA ÚLTIMA FASE DE LA ARQUITECTURA COLONIAL EN COCHABAMBA, SUCRE Y POTOSÍ *

POR

HAROLD E. WETHEY

Entre todas las manifestaciones culturales de importancia en el Nuevo Mundo, la menos conocida ha sido la arquitectura colonial de Bolivia. Ya empieza sin embargo a remediarse esta situación con los tomos ilustrados de monumentos bolivianos publicados en la Argentina, el reciente artículo de la pluma del Profesor Marco sobre Potosí, la publicación de planos de iglesias en La Paz, Sucre y Potosí por Juan Guiria, y mi estudio general sobre la arquitectura colonial de dicho país.¹ En el presente artículo me

* Agradezco al señor don Emilio Gallo-Ruiz su amable colaboración en la traducción de este artículo del inglés al español.

1. *Documentos de arte colonial sudamericano*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Cuadernos I-VI, 1943-1949; Marco Dorta, Enrique: *El barroco en la villa imperial de Potosí*, en ARTE EN AMÉRICA Y FILIPINAS, Cuaderno III, 1949, págs. 33-74; Guiria, Juan: *Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí*, «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», Cuaderno 2, 1949, págs. 79-103; Wethey, Harold E.: *Hispanic Colonial Architecture in Bolivia*, «Gazette des Beaux-Arts» (en prensa); Wethey: *Retablos virreinales de Bolivia*, «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», Cuaderno 3, 1950 (en prensa).

limite especialmente a las obras del último siglo del dominio hispánico en Cochabamba y Sucre, y a la influencia francesa en Potosí.

COCHABAMBA

De gran interés es la arquitectura colonial de Cochabamba, aunque no por eso llega al rango de la de Sucre, Potosí y La Paz. No tan importante como las otras ciudades durante el virreinato, Cochabamba, al contrario, es hoy un foco de vida moderna, y junto con La Paz pasa por uno de los centros de mayor desarrollo comercial. Conviene advertir que con el deseo de modernizar, la arquitectura colonial ha sufrido severamente.

De las iglesias de Cochabamba, el plano más viejo, según el Padre Diego de Mendoza, corresponde a la de San Francisco (1581), irreparablemente modernizada en la actualidad (1926).¹ El convento de la Merced se ha convertido recientemente en pulcro y atractivo mercado. La modesta iglesia (*Fig. 39*) de una nave, con techo de madera (*circa* 1604-1606)² representa el tipo corriente en el Perú y Bolivia a través de todo el siglo diez y seis. Tiene el familiar arco toral, y en este caso lo decoran pilastras de media caña.

Casi todos los edificios existentes en Cochabamba proceden del siglo XVIII. Entre ellos debemos mencionar la catedral, sobre la cual no hay datos disponibles, aunque creemos que ocupa el sitio destinado a la iglesia parroquial original, edificada en 1574

1. Mendoza, Diego de: *Crónica de la provincia de San Antonio de los Charcas del orden de N. seráfico P. S. Francisco de las Indias occidentales*. Madrid, 1664, pág. 49.

2. Vargas Ugarte, Padre Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, Buenos Aires, 1947, págs. 90-91; Miranda Valcárcel y Peralta: *Crónica de esta provincia del Cuzco*, (1650-1707), folio 100, manuscrito, Biblioteca Mercedaria, El Cuzco.

cuando Francisco de Toledo fundó la ciudad.¹ Su amplia estructura de basílica pasa casi desapercibida con la modernización que sufrió entre 1920 y 1930.² Las paredes han sido revestidas de ornamentos neo-góticos y neo-renacentistas, e inclusive pintadas de un verde llamativo que imita el mármol. Por fortuna la fachada principal (Fig. 41) y la torre del campanario se salvaron milagrosamente. Las columnas salomónicas sencillas en tres cuerpos y el diseño general del exterior son esencialmente provinciales, del tipo que abunda en los distritos remotos. El uso prominente de la columna salomónica sugiere una fecha dentro del siglo diez y ocho.

Santo Domingo merece mención especial por ser la estructura colonial de mayor relieve en Cochabamba. Comenzada, según Viedma,³ en 1778, todavía no se había terminado por completo en 1795, cuando su patrón, Francisco de Claros García, falleció. Este último dato lo aporta la inscripción de su retrato, que cuelga en la sacristía. El plano se adapta al tipo de cruz latina con su coro elevado, tan familiar en el arte colonial hispánico (Fig. 40). Los arcos transversales de la bóveda de cañón se encuentran con pilastras de sencillas molduras. La falta de cornisa continua es una singularidad de diseño típica de la región boliviana. Lo mismo acontece en la catedral, Santo Domingo, La Merced, San Felipe Neri en Sucre y la Merced en La Paz. La disposición de las bóvedas en los brazos de la nave transversal (Fig. 45), con sus nervadu-

1. Viscarra, Eufonio: *Apuntes para la historia de Cochabamba*. Cochabamba, 1882, pág. 9; Levillier, Roberto: *Gobernantes del Perú, cartas y papeles, siglo XVI*. Madrid, 1921-1926, VI, pág. 413-414.

2. *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. New York, 1925; pág. 972.

3. Viedma, Francisco de: *Descripción de la provincia de Santa Cruz de la Sierra* (1787), en «Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de la provincia de Río de la Plata», Buenos Aires, 1836, III, pág. 5.

ras góticas, las hallamos en otras iglesias, ¹ pero las bóvedas del santuario en esta misma iglesia, con cofres, cubiertos de volutas, representan una peregrina combinación de ideas. La fenestración es limitada a causa de la luz tropical que se filtra a través de la cúpula sobre el crucero.

La incompleta fachada no es obra que pueda llamarse bella, mas sí es interesante el raro uso de las cariátides. La fachada de la capilla de San Andrés en el Cuzco (actualmente el Teatro Colón), edificada después del 1650, tiene figuras de Atlas, y en la portada lateral de Santa Catalina en Lima aparecen pequeñas figuras de cariátides semejantes a las de los retablos del siglo diez y ocho. De todos modos, el motivo es raro en el territorio virreinal del Perú.

La más notable portada es la de la nave transversal (*Fig. 43*) encajada en el arco de un nicho. Tanto la excelente entrada trifolte como la hornacina polilobulada sobre la misma suministran pruebas adicionales de los motivos mudéjares que en esta fecha tardía perduran en las colonias. Vista desde la calle o el claustro, la baja cúpula se yergue en masa agradable (*Fig. 46*). Ahora el claustro hace el papel de escuela, y a pesar de su sencillez con sus galerías de un solo piso, tanto el diseño como su asentamiento son extremadamente pintorescos.

El caso de la iglesia de San Agustín ofrece una de esas frecuentes metamorfosis de una iglesia colonial boliviana que sirve de teatro, completamente invisible ahora desde la calle a causa de una tapia moderna delante de ella. La iglesia tiene la forma de cruz latina, con bóvedas de arista, separadas por arcos transversales que posan sobre ménsulas. Las bóvedas pueden verse solamente desde el escenario y la galería mientras que desde el piso principal han

1. En San Agustín y Santo Domingo de Sucre y La Paz; en San Francisco del Cuzco; en las iglesias agustinas de Méjico. Ver Wethey: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, 1949, pág. 49.

sido cubiertas para que den la impresión de teatro. Su principal mérito consiste en el excelente trabajo de albañilería. La sacristía, como la de San Agustín en Arequipa, es de forma circular, y ahora hace el papel de salón social y fumador para el público.

Desde el tejado (*Fig. 42*) pueden obtenerse las mejores vistas del edificio, pero ¿quién podría averiguar desde allí lo que acontece debajo? Aquí la única modificación que se ha hecho ha sido tapiar las ventanas y la hermosa cúpula baja. La construcción de las bóvedas de arista puede estudiarse aquí perfectamente, y los espléndidos azulejos coloniales todavía se conservan. El ayuntamiento moderno tiene la fachada principal dentro del primer patio. El diseño, con sus pilastras salientes, carece de interés, y la capa de estuco que cubre la piedra no tiene la menor distinción. Viedma nos documenta la iglesia de San Agustín, dándonos a entender que aunque la obra fué comenzada en 1780, todavía estaba por terminar en 1787. ¹

Contemporánea y parecida en su planta es la iglesia de San Pedro en Tarata (1784) ². El ábside y el crucero tienen bóvedas de cañón, y a la nave (*Fig. 44*) la cubre un tejado de madera. Sin embargo, una prominente y hermosa cúpula posa sobre el crucero.

El aspecto más notable de la iglesia es su raro coro, cons-

1. Viedma: *op. cit.*, pág. 9. Otras iglesias de Cochabamba son: San Juan de Dios, fundada en 1619, se reformó a fondo en el siglo diez y nueve; La Compañía, construida después de la llegada de los jesuitas en 1704, se reformó también en el siglo pasado, aunque conserva todavía las bóvedas del siglo diez y ocho. La fachada principal es de estilo neo-renacimiento y el claustro neo-gótico.

Santos, Juan: *Chronología hospitalaria*, Madrid, 1716 pág. 368; Viedma: *op. cit.*, pág. 9; Pastells, Pablo: *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Paraguay*, Buenos Aires, 1912, V, pág. 28.

2. Noel, Martín y Torre Revello: *Contribución documental a la historia de arte colonial hispano-americano*, en «Congreso internacional de historia de América», Buenos Aires, 1938, III, pág. 545.

truído en dos niveles en forma de U. Quizás el germen de la idea tenga origen rococó, pero la solución es notablemente original. Por todo el interior, con sus pilastras sencillas moldeadas y su cornisa, predomina un tono sobrio. Sobre las paredes blanqueadas, los dos grandes retablos del crucero, estilo colonial tardío, resaltan con todo el esplendor de su brillante dorado.

INFLUENCIAS ROCOCÓ

En la segunda parte del siglo XVIII el estilo rococó francés suplantó en los altares, y hasta cierto punto en la arquitectura decorativa, la tradición hispánica en Bolivia. Indudablemente la nueva moda vino de España, donde la dinastía borbónica introdujo la cultura francesa a primeros de siglo. Sin embargo, esta difusión fué lenta en las colonias, puesto que las costumbres francesas no cuadraban con el temperamento español. El rococó llegó a la capital virreinal de Lima por el año 1740, donde reinó supremo durante la reconstrucción de la ciudad después del desastroso terremoto de 1746. ¹

La iglesia Carmelita en Cochabamba y el monasterio de San Felipe Neri en Sucre son las dos obras que mejor integran y representan esta postrera etapa del arte colonial. (*Figs. 50 y 51*). La fundación oficial de la orden carmelita en Cochabamba se efectuó en el año 1753. Siete años más tarde el convento ya estaba suficientemente adelantado para que las monjas se establecieran en él. La obra aún andaba en progreso por el 1767, aunque la inscripción sobre la puerta principal de la iglesia «AÑO 1790», parece indicar su conclusión. ²

1. Wethey: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, páginas 19-20, 75-77.

2. Noel y Torre Revello: *op. cit.*, III, pág. 545; Viedma: *op. cit.*, pág. 10.

El monasterio de San Felipe Neri en Sucre podemos fecharlo con más exactitud por medio de una inscripción sobre la entrada de la iglesia, «MARZO, ¹⁰AÑO DE 1795», y otra sobre la entrada del claustro, «AÑO DE 1800». Parece haber una discrepancia en la fecha 1796, dada como el año de la fundación, que lleva el retrato del obispo San Alberto, patrón de la orden, y que cuelga en la sacristía. Tal vez sea un error que cometieron al restaurarlo.

El profesor Mario Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires, ha desempolvado un importante documento del que se desprende la no accidental relación entre San Felipe Neri en Sucre y Santa Teresa en Cochabamba. Dicho documento, con fecha 1794 es una petición donde se solicita permiso para edificar la iglesia anterior, y en él consta que se iban a usar los mismos planos empleados en Santa Teresa. A estos papeles acompañan dos dibujos, uno de la planta principal y otro de la elevación de la fachada. 1

El tipo familiar de iglesia conventual de monjas, de una sola nave sin crucero, que desde el principio abunda por toda Hispano América, perdura en estas dos iglesias. La falta de crucero explica que la cúpula se haya colocado sobre el santuario. Otros ejemplos del siglo xvii que siguen la misma práctica son Santa Clara, Santa Catalina y Santa Teresa en el Cuzco, y en el siglo xviii la iglesia del Patrocinio en Lima.

Las iglesias de Cochabamba y Sucre son de pequeña escala y tienen bóveda de arista. A cada uno de los arcos transversales corresponden estrechas y elevadas pilastras. La falta de cornisa, como ya hemos dicho anteriormente, es una peculiaridad local de la arquitectura colonial de Bolivia. La común práctica contemporánea de pintar las paredes en groseras imitaciones de mármol

1. Buschiazzo, Mario: *Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII*. «Anales del Instituto de arte americano», I, 1948, págs. 49-54.

aparece en Santa Teresa. Por fortuna las de San Felipe Neri han recibido una mano de pintura blanca en años recientes. Ambos edificios se conservaban en buenas condiciones hasta el lastimoso terremoto de 1948 cuando la mayoría de las iglesias de Sucre sufrió daños graves.

El diseño rococó resalta con más vigor en los altares laterales de ambas iglesias. Los púlpitos, los confesonarios, lo mismo que otros detalles subordinados, indican a las claras que el gusto francés ha suplantado al español. Las grandes pinturas sobre los altares en estas dos iglesias son obras académicas del siglo XVIII, de origen provincial. Hay estrecha relación entre ellas y los lienzos de Santa Teresa en Sucre. El interior de esta última iglesia, cuya fundación remonta al año 1665, adaptó altares y púlpito de este último período. La fecha 1798, grabada sobre la entrada, indudablemente se refiere a estas modificaciones. El estilo de los retablos y púlpito en la capilla de Guadalupe, parte de la catedral de Sucre, se asemejan tanto a los de Santa Teresa, que parecen provenir del mismo período.

El exterior de Santa Teresa en Cochabamba ha perdido su carácter con una reciente capa de cemento que se le ha aplicado. Hay que confesar que como monumento vale poco. Sus dos torrecillas tienen cierta relación con la mucho más imponente fachada de San Felipe Neri en Sucre (*Fig. 49*). Coronan la cumbre de ésta grandes torres poligonales de ladrillo y estuco levantadas en dos pisos. Excelente trabajo de albañilería, en piedra gris, cubre el cuerpo principal de la estructura cuya entrada proyecta levemente hacia el interior. El estilo del diseño no se sale en lo más mínimo de las tradiciones locales. El autor cree que la nueva corriente artística vino del sur, de Buenos Aires. Bolivia cayó dentro de aquella órbita después de establecerse el virreinato de la Plata en 1776, separándola del virreinato del Perú. Este cambio de orientación artística que surge de la reorganización administrativa, queda comprobado con el hecho de que un arquitecto, Rubén



FIG. 39.—Interior de la iglesia de la Merced. COCHABAMBA.



FIG. 40.—Interior de la iglesia de Santo Domingo. COCHABAMBA.



FIG. 41.—Fachada de la catedral. COCHABAMBA.



FIG. 42.—Cúpula de la iglesia de San Agustín. COCHABAMBA.



FIG. 43.—Portada lateral de la iglesia de Santo Domingo. COCHABAMBA.

comentario. ¹ Tanto las volutas como los detalles decorativos se ajustan a las prácticas típicas de la época.

Vale mencionar especialmente el altar mayor, puesto que según mi experiencia es el único de este tipo en Bolivia. El elemento notable es la pilastra en forma de pirámide invertida, que en España lleva el nombre de *estípite*. El hecho de que la lengua española tenga un nombre técnico para designarla indica el valor que tiene, dada su frecuencia en el arte hispánico. Alcanzó su mayor popularidad en los retablos andaluces y mejicanos del siglo XVIII, y sin duda alguna vino de España a América ². En contraste con la rica talla tan característica de Méjico, las pilastras de Pocoata están sin decorar.

La catedral de Potosí fué reedificada al terminar la colonia. Después de derribar la vieja catedral de 1573, la primera piedra del presente edificio fué colocada el 15 de diciembre de 1809. Los planos se deben al franciscano de Moquegua, Pedro Manuel Sanauja, figura principal entre los arquitectos bolivianos de aquel período. La obra terminó en 1836, y dos años más tarde tuvo lugar la consagración. ³

Las actividades del Padre Sanauja fueron muy extensas en La Paz, donde llevó a cabo varias alteraciones en Santo Domingo y La Merced. Además de esto el Padre Vargas Ugarte le atribuye

1. Ver La Recoleta en Cajamarca, Perú, en Wethey: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Fig. 190; Schubert, Otto: *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924, Fig. 137; Buschiazzo, Mario J.: *Arquitectura religiosa popular en la Argentina*, en «Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos», Buenos Aires, IV, 1942.

2. Ver *Iglesias de Méjico*, III, IV, passim.; Angulo, Diego: *Church Fronts in Mexico City*, «Journal Society of Architectural Historians», V, 1945-1946, pág. 30.

3. Omiste, Modesto: *op. cit.*, V, págs. 220-221; Subieta Sagarnega, *La catedral de Potosí*, en «Boletín de la Sociedad Geográfica de Potosí», XXVII, 1940, pág. 48 ss.

el altar mayor de La Merced en el Cuzco, basándose en un dato convincente donde consta que la obra fué encargada al mejor artista de La Paz ¹. En este altar, estropeado o quizás destruído en el terremoto de 1950, el Padre Sanauja nos legó lo mejor de su estilo neoclásico

Los diseños para la catedral de La Paz no llegaron a realizarse, aunque si se emprendieron algunos trabajos en 1830, se sabe que continuaron hasta 1834, cuando al parecer murió el arquitecto franciscano. Dada la confusión que envuelve el problema de la catedral de La Paz, convendría mencionar el hecho de que la estructura actual pertenece totalmente al siglo xx. Después de setenta años de vicisitudes, nuevos planos fueron diseñados por el arquitecto boliviano Antonio Camponovo en 1900 y la fábrica quedó terminada en 1932 ². Esta enorme estructura, situada en la Plaza Murillo, posee un amplio interior estilo renacimiento andaluz, y una fachada ecléctica.

También la catedral de Potosí (1809-1836) está dentro de la tradición renacentista andaluza, siguiendo especialmente la catedral de Granada, con la cual tiene más estrecho parentesco que cualquier otro edificio hispano-americano. La estructura de las pilastras, el orden corintio, y el bloque del entablamento tienen su primer origen en el prototipo de Diego Silóee, hechos que Marco Dorta ha puesto de relieve. El plano horizontal y su estructura tipo salón pertenecen a la misma categoría que los de la catedral de Lima, la catedral del Cuzco, las catedrales renacentistas mejicanas de Puebla, Guadalajara y Méjico. El origen de este tipo, procede, como ha demostrado Diego Angulo, de la catedral de

1. Acosta, Nicolás de: *Guía de La Paz*, La Paz, 1880, págs. 19-20; Vargas, Ugarte, *Ensayo de un diccionario*, pág. 374.

2. Loza, León: *Historia del obispado de La Paz*, La Paz, 1939, págs. 154-181.

Jaén (1540) 1. En Potosí las dimensiones son mucho más reducidas que en cualquier otra parte, puesto que la iglesia entera (en contraste con su altura) se reduce a cinco intercolumnios. Lo más notable es que el diseño de los pilares de Potosí es muy parecido al de Guadalajara (1571-1618) en la curva del entablamento, repitiendo los contornos de las medias columnas 2. No hay monumentos más semejantes que estos dos, lo que me hace pensar que el Padre Sanauja había visto la iglesia mejicana. La principal diferencia es ésta: mientras que la iglesia de Potosí usa pilastras compuestas, la de Guadalajara las emplea del orden dórico. En contraste con el resto del edificio, la sección que soporta el coro de Potosí es dórica. Otras iglesias, tales como la catedral de Cádiz (1722-1838) y la de Lérida (1761-1781, se aproximan en fecha más a Potosí que a Guadalajara, pero el bloque de entablamento en estos casos es muy diferente en diseño. 3

El raro eclecticismo del Padre Sanauja le hizo combinar el renacimiento hispánico de Guadalajara (c. 1571-1618) con detalles decorativos franceses del comienzo del siglo XVIII. No se sabe si viajó por Francia o por España. Bien pudo, sin embargo, conocer los interiores de Versalles a través de los grabados de Pierre Lepautre. Esta parece ser la hipótesis más aceptable, puesto que sobre las portadas del interior de la catedral de Potosí, aplica grandes relieves ovalados de estuco. Maneja esta forma palatina de decoración como si jamás hubiera llegado a tener contacto directo con la arquitectura francesa. El estilo se asemeja más al de

1. Angulo, Diego: *Historia del arte hispano-americano*, I, pág. 418; La planta de la catedral de Potosí se reproduce en Marco Dorta: *El barroco en la villa imperial de Potosí*, pág. 72; también Giuria, Juan, *op. cit.*, pág. 86.

2. Angulo: *op. cit.*, págs. 438-439.

3. Romero de Torres: *Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, pág. 333; Schubert, Otto: *Historia del barroco en España*, pág. 430.

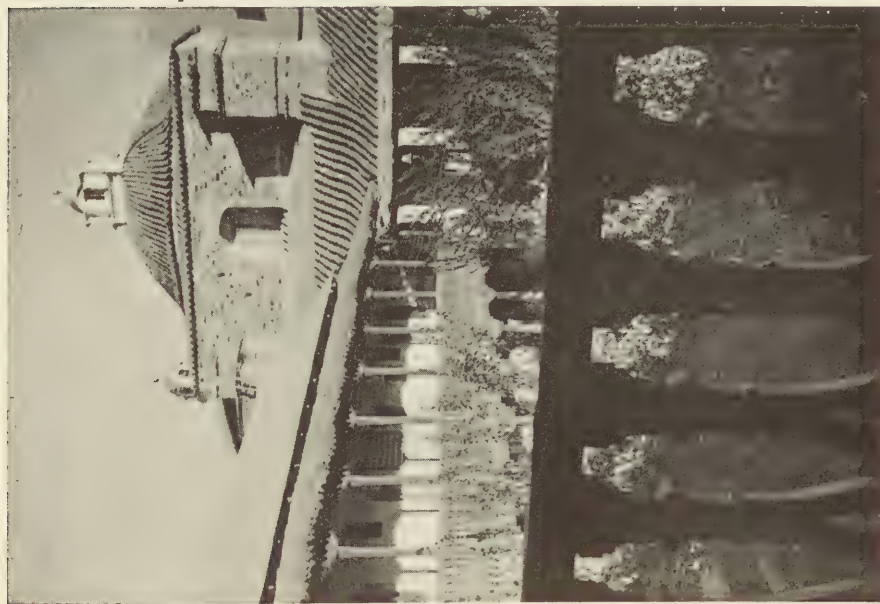


FIG. 46.—Claustro del convento de San Francisco.
COCHABAMBA.

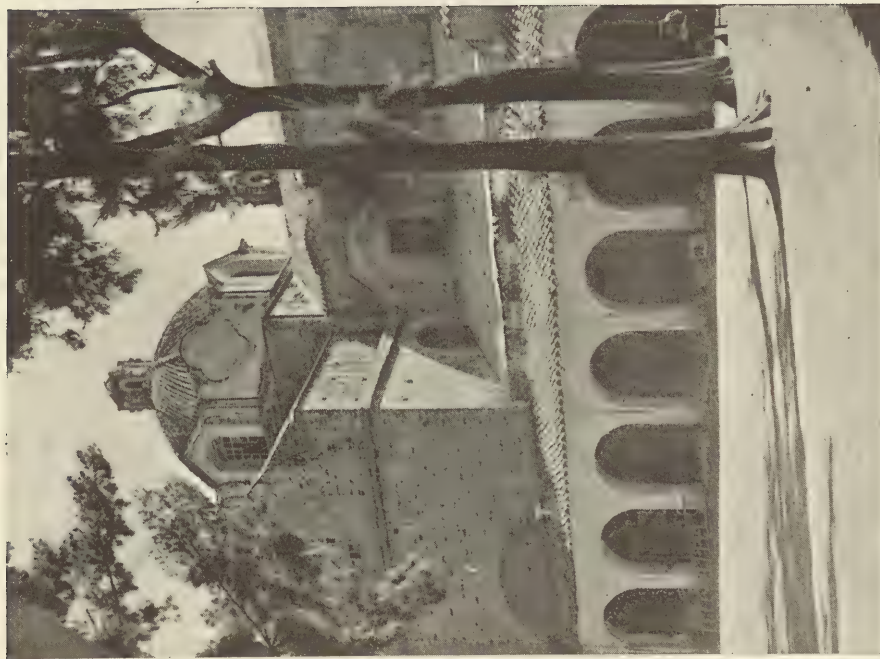


FIG. 47.—Claustro del convento de Santo Domingo.
COCHABAMBA.



FIG. 48.—Claustro del convento de San Felipe Neri.
SUCRE.

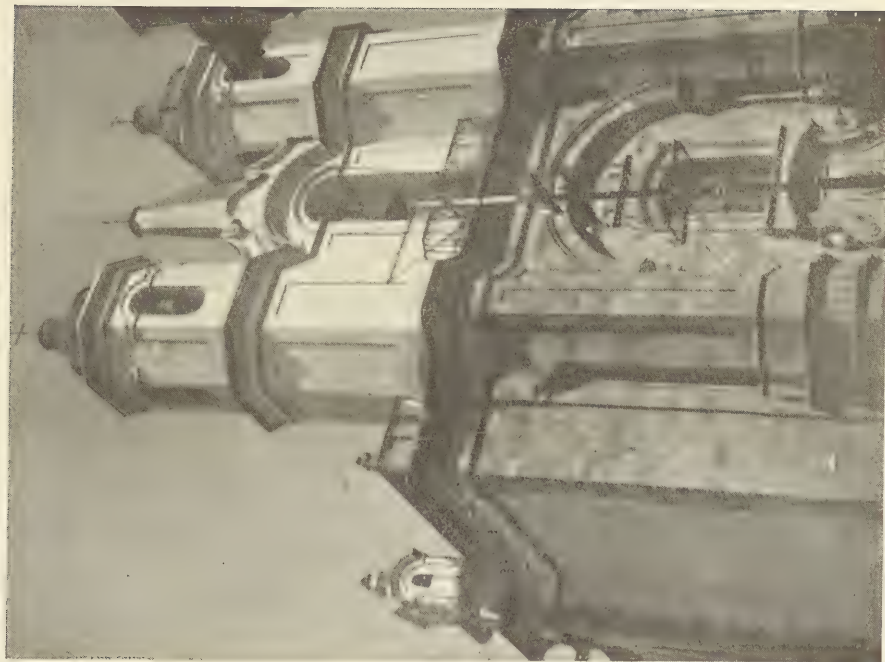


FIG. 49.—Fachada de la iglesia de San Felipe Neri.
SUCRE.

ERRATA

FIG. 51. — Interior del templo de San Felipe Neri. SUCRE.

DEBE DECIR

FIG. 51 — Interior del templo de Santa Teresa. COCHABAMBA.

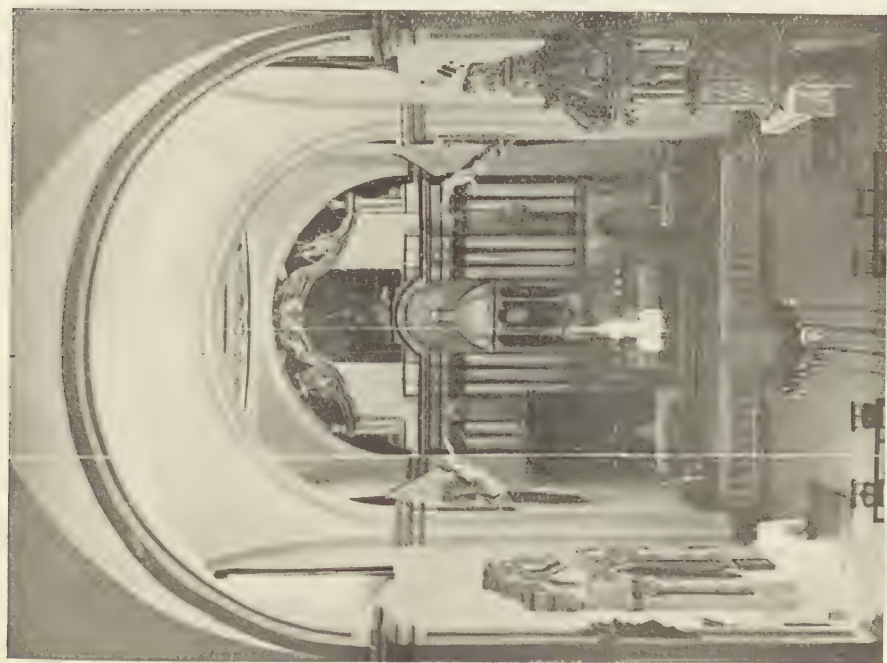


FIG. 50.—Interior del templo de San Felipe Neri. SUCRE.

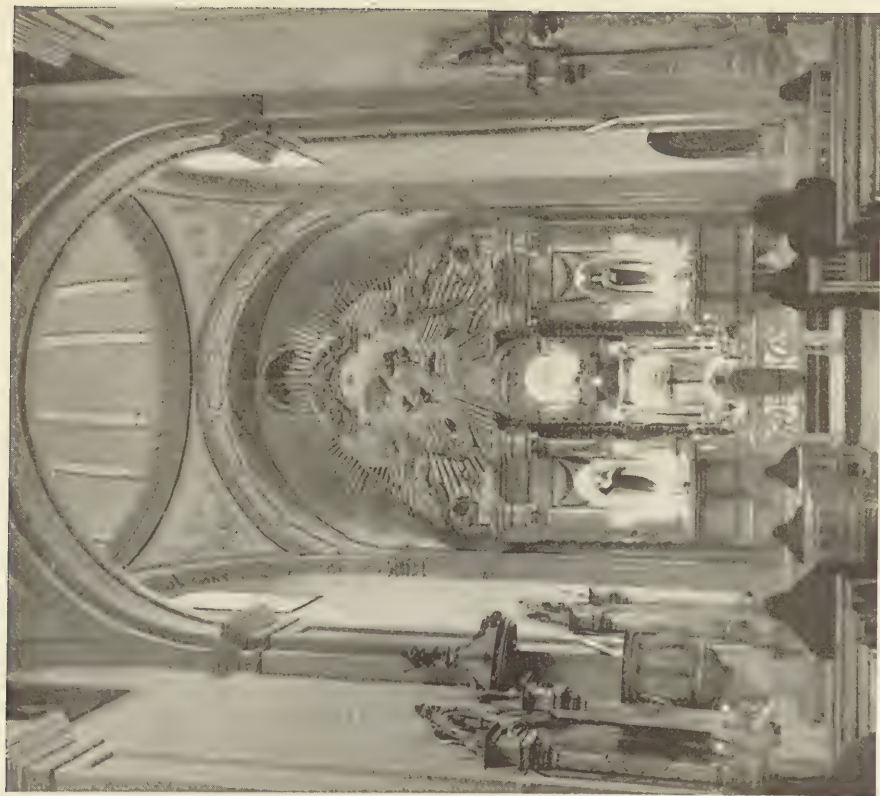


FIG. 51.—Interior del templo de San Felipe Neri. SUCRE.



FIG. 52.—Catedral de Potosí.

Luis XIV, que al rococó granado. ¹ Sin embargo, las grandes ondulantes curvas de la cornisa pueden llamarse rococas.

El eclecticismo de la fachada (*Fig. 52*) nos sorprende un poco menos que el del interior. Las anchas y bajas dimensiones de ambas torres laterales tienen precedentes en la tradición que estableció la catedral de Lima; mas no por eso debemos asumir una dependencia directa de la anterior. Las torres poligonales aquí presentes, y en la fachada de San Felipe Neri en Sucre, son únicas en Bolivia. Alcanzaron cierta popularidad en el Perú, particularmente en Trujillo y en su comarca, con un ejemplo en Lima en El Corazón de Jesús. ²

Finalmente el perfil mixtilíneo de la fachada de Potosí es el más notable legado del barroco hispánico. Tiene su inmediato antecesor en Potosí, en la fachada de la iglesia de Jerusalén (1702-1708). ³ La línea ondulante del tejado es al mismo tiempo uno de los detalles más típicos de la arquitectura latino-americana, sobre todo en Méjico, la América Central y el Brasil. ⁴

Después de este prolijo análisis sobre las fuentes del estilo ecléctico del Padre Sanauja, el lector tendrá ganas de saber lo que el edificio mismo es capaz de comunicarnos. Desde el punto de vista técnico, está la obra, de cantería en piedra gris, excelente. Si se exceptúan las torres, la fachada tiene buena escala y un diseño agradable. El espacio interior con sus paredes albas y mol-

1. Ver los dibujos de las puertas en *Iglesias de Potosí*, pgs. 122-126. Prototipos franceses: Kimball, Fiske, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, 1943, Fig. 62 y ss.

2. Wethey: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, pág. 86, 115.

3. Fechada en «Historia de la villa imperial de Potosí», manuscrito número 2.065, Biblioteca del Palacio, Madrid, libro X, folios 439, 461.

4. *Iglesias de México*, México, 1925-27, I, VI, *passim*; Cerqueira Falcao: *Reliquias de Bahía*, Sao Paulo, 1941, láms. 53, 272, 426, 429, 471; Palm, E. W.: *Observaciones sobre la arquitectura colonial en Honduras*, «Boletín de la Unión Panamericana», Washington, LXXXI, 1947, págs. 121-134.

duras doradas no deja de agradarnos, aunque es demasiado corto en longitud en proporción a la considerable altura de las bóvedas. Aunque provincial, la arquitectura del Padre Sanauja no deja de tener interés. Una búsqueda en los archivos de su familia aclararía, sin duda, este último retoño del arte colonial, que su arquitectura representa.

El estilo rococó sigue su curso tardío hasta el primer cuarto del siglo XIX, no solamente en la catedral de Potosí, sino también en las alteraciones del interior de la catedral de Sucre, poco después de que la colonia se independizara de España (1825).¹ Con el eclecticismo del Padre Sanauja, la vigorosa tradición española del arte colonial religioso llegó a su fin.

CLAUSTROS

Entre los claustros erigidos durante el último siglo del dominio hispánico en Bolivia, mencionaré solamente tres. El primero es el hermoso claustro de San Francisco en Cochabamba (*Fig. 46*). El material usado es madera, actualmente pintada de rojo oscuro, y el tipo de construcción es el sistema mudéjar español de poste y dintel con capiteles-zapata. Aunque bastante frecuente entre los edificios domésticos por toda la América Española, esta vieja tradición arquitectónica islámica es más rara en los edificios eclesiásticos. Produce un efecto extremadamente pintoresco y agradable si uno contempla ambos lados del patio, todavía intacto. El ala bordeando la calle se ha cubierto últimamente con cemento de pésimo gusto; la galería contigua a la iglesia fué reedificada con pilares cuadrados en el siglo XIX.

1. El inventario de la catedral, fechado en 1806, que se conserva en el archivo del cabildo, describe el altar mayor y los retablos laterales, barrocos todos. Los demolieron hacia 1825.

La fecha del claustro de San Francisco no ofrece ningún problema. Mendoza, al escribir un poco antes de 1664, habla de un claustro de madera, de un solo piso, sin duda refiriéndose al original, construido al establecerse aquí la orden en 1581. Los dos pisos actuales son, por consiguiente, de fecha posterior al año 1664, y probablemente son parte de la reconstrucción de 1782 ¹. El perfil de los balaustres del segundo piso claramente indica este período. No obstante, la madera sugiere que la estructura original del fin del siglo xvi también seguía este mismo estilo mudéjar. Precioso por lo singular de su belleza es el claustro de San Francisco en Cochabamba, algo desfigurado con el parcial tejado de hierro galvanizado de moderna añadidura.

El claustro de Santo Domingo en Cochabamba (*Fig. 47*) ya lo hemos mencionado de pasada. No es más que una modesta estructura de ladrillo revestida de estuco con arcos de medio punto, un solo piso, y sin la menor decoración. No hay nada más simple y de menos aparato, y sin embargo no deja de ser sumamente pintoresco, especialmente en relación a la noble y sólida masa de la iglesia que surge a su lado.

Entre estos tres claustros coloniales tardíos, el de más esmero arquitectónico es el de San Felipe Neri en Sucre (1795-1800). El diseño no tiene parentesco con los demás monumentos de Sucre, puesto que ambas galerías, la superior y la inferior, tienen idéntica altura, y el mismo número de anchos arcos, es decir, siete, al lado de cada piso (*Fig. 48*). Los sobrios y armoniosos pilares toscanos, de ladrillo y estuco, incorporan una singularidad digna de mención: una pilastra al lado del patio cruzando ambos pisos, de la cornisa del segundo al suelo del primero. La composición termina en una balaustrada horizontal al nivel del tejado del claustro y de la iglesia a fin de dar mayor acento a las masas dispuestas en forma de terraza. Las urnas pseudo-clásicas cargan

1. Mendoza: *op. cit.*, pág. 49; Viedma, Francisco de: *op. cit.*, pág. 8.

sobre las verticales y añaden un delicioso énfasis a los ritmos especiales de este delicado claustro.

Como en toda la América, el siglo xix en Bolivia estuvo completamente bajo la influencia del estilo arquitectónico de l'Ecole des Beaux Arts de París. La tradición colonial española vivía, aunque sumergida, en la arquitectura doméstica, y en este momento continúa todavía en grado considerable. Solamente en los últimos diez años ha alcanzado prominencia el estilo internacional moderno de acero y concreto, limitado hasta la fecha, a construcciones industriales. 1

1. Todas las fotografías de este artículo son del autor, salvo la fig. 52, propiedad de la señora Brann, de Potosí.

EL TEMPLO DE SANTO DOMINGO EN LA ISLA ESPAÑOLA

POR

MARIO J. BUSCHIAZZO

El templo de la Orden de Predicadores, en Santo Domingo, hoy Ciudad Trujillo, tiene a mi juicio excepcional interés por ser uno de los más notables casos de persistencia isabelina en América. No obstante, la mayoría de los investigadores que se han ocupado de los monumentos dominicanos, han pasado por alto esta circunstancia, dando escasa importancia al templo al dejarse llevar por una inscripción del siglo XVIII grabada en la fachada principal, cuyo análisis haré más adelante.

Si bien lo esencial del edificio data indudablemente de la primera mitad del siglo XVI, no creo que tenga la antigüedad que le atribuye Martín Noel, ¹ quien guiándose por lo que escribiera Federico Llaverías, ² afirma que «su construcción se inicia en 1511 bajo el priorato de Tomás de Berlanda». No puede ser así desde que los primeros Padres dominicos, Fray Pedro de Córdova, Fray Antonio de Montesinos y Fray Bernardo de Santo Domingo o de Manzanedo, llegaron a la isla en septiembre de 1510 y se alber-

1. Martín S. Noel: *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*, Buenos Aires, 1932, pág. 148.

2. Federico Llaverías: *La Ciudad de Santo Domingo y sus monumentos coloniales*, Santo Domingo, 1927, pág. 14.

garon en casa del vecino Pedro Lumbreras ¹. El cronista Herrera, en sus *Décadas*, decía en 1511 que los dominicos vivían «en una casa pajiza», y años más tarde Fray Bartolomé de las Casas se expresaba de idéntico modo. Fray Tomás de Berlanga (y no Berlanda), tuvo una actuación descollante al conseguir que la provincia dominica se independizara, en 1528, llegando a ser Provincial de la misma en 1530. Según Alcocer, ² la organización de la Orden de Predicadores en Santo Domingo, como institución, data de 1516. Por todo esto, más los datos que luego agregaremos, debe descartarse tan temprana fecha como comienzo del templo, el cual en ningún caso creo que sea anterior a 1517, según hemos de ver. Fray Cipriano de Utrera y Fray María Canal Gómez dan este último año como el de iniciación de las obras. ³

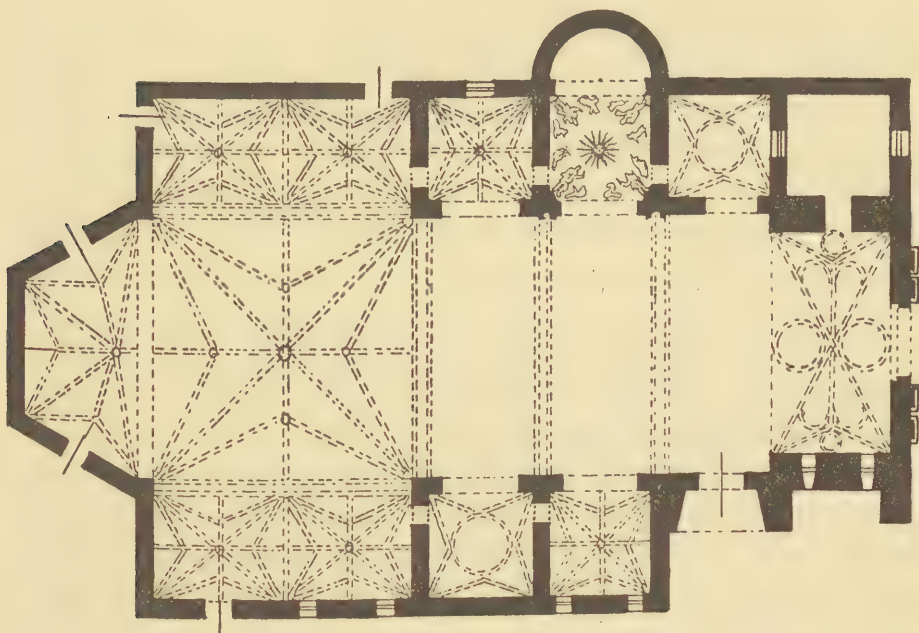
Un dato documental de sumo valor es el que vincula el templo dominico con la actuación del arquitecto Rodrigo de Liendo, detalle en el cual tampoco se habían detenido suficientemente los historiadores, acicateados por el mayor interés que ofrece la actuación de ese técnico en las obras de la Catedral, La Merced y San Francisco. En marzo de 1555, el Presbítero Francisco de Liendo, hijo del citado arquitecto, solicitó un cargo en Indias,

1. Fray Alonso de Zamora: *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reyno de Granada del Orden de Predicadores*, Barcelona, 1701. Reedición Caracas, 1930, pág. 15.

2. Luis Gerónimo Alcocer: *Relación sumaria del estado presente de la Isla Española... hasta el año de 1650*, en «Boletín del Archivo General de la Nación», Año V, núms. 20-21, Ciudad Trujillo, 1942, pág. 76.

3. Fray Cipriano de Utrera: *Universidades de Santiago de la Paz y de Santo Tomás de Aquino y Seminario Conciliar de la Ciudad de Santo Domingo de la Isla Española*, Santo Domingo 1932, pág. 151; item Fray María Canal Gómez: *El Convento de Santo Domingo en la Isla y Ciudad de este nombre*, «Clío», revista de la Academia Dominicana de la Historia, julio-agosto 1934, pág. 111. Citados por Erwin W. Palm en «Anales de la Universidad de Santo Domingo», IX, núms. 33-36, 1945, págs. 263-283.

para lo cual tuvo que producir una información en la que declararon nueve testigos. Este documento ha sido publicado, parcialmente, por Fray Cipriano de Utrera, ¹ y luego, in-extenso, por Palm, ² y es bien conocido por los americanistas. La quinta pregunta de dicha información testifical rezaba: «yten si saben que por su



PLANTA DEL TEMPLO DE SANTO DOMINGO

industria del dicho Rodrigo de Liendo se han hecho muchos edificios de cantería en esta cibdad por donde se ha ennoblecido la cibdad en especial el edificio de cierta parte de la yglesia catedral

1. Fray Cipriano de Utrera: *Dilucidaciones Históricas*, 2 vol., Santo Domingo, 1927, tomo I, pág. 346.

2. Erwin Walter Palm: *Documentos y testimonios relativos al arquitecto Rodrigo Gil de Rozillo, llamado Rodrigo de Liendo*, en «Anales de la Universidad de Santo Domingo», vol. X, núms. 39-40, 1946, págs. 281-335.

y del monesterio de Santo Domingo de esta cibdad». El octavo testigo, Fray Andrés de Manzanedo, dijo: «que es verdad lo contenido en la pregunta porque ansy es público y notorio e a visto que hizo un coro en el dicho monesterio de obra de canteria». He aquí un testimonio de gran valor, que unido a ciertos caracteres estilísticos del monumento, nos permitirán trazar un rumbo a nuestra búsqueda. Anotemos, de paso, que por la mencionada información sabemos que Rodrigo de Liendo llegó a Santo Domingo hacia 1525, en compañía de su mujer Marilópez, y que en 1555 aún vivía allí. En La Española nació su hijo Francisco, que llegó a ser racionero de la catedral de San Juan de Puerto Rico, y más tarde canónigo de la catedral de Santo Domingo, para aspirar a cuyo cargo promovió la tan importante información testifical de 20 de marzo de 1555, a que me he referido.

Documentada ya la intervención de Rodrigo de Liendo, pasemos ahora al estudio formal del templo. Como lo ha hecho notar acertadamente Diego Angulo, ¹ conserva en el trazado de su planta una disposición goticista; aún más, podemos afirmar que es una planta evidentemente isabelina. Tiene, como San Juan de los Reyes o la Capilla Real de Granada, cabecera poligonal, crucero de doble ancho que profundidad, coro a los pies del templo cargando sobre un arco carpanel muy bajo, y bóvedas nervadas en el presbiterio, crucero, varias de las capillas laterales y sotocoro. Tan sólo los cuatro tramos de la nave tienen bóveda de cañón en arco carpanel, con arcos perpiaños cuya sección, semiexagonal, es análoga a la de los arcos torales. El crucero ofrece una extraña solución, acerca de cuya singularidad ya se ocupó Angulo. En efecto, cada brazo del mismo está separado del crucero propiamente dicho por un arco escarzano sumamente rebajado, con lo cual los brazos quedan casi separados del tramo central,

1. Diego Angulo Iñiguez: *El gótico y el renacimiento en las Antillas*, Sevilla, 1947, pág. 2.

restando unidad al conjunto. En la iglesia de San José, de la vecina isla de Puerto Rico, que ofrece bastante similitud con el templo que nos ocupa, se mantuvieron los cuatro arcos torales a igual altura, dando a las bóvedas de los brazos una forma rampante, con lo que se logró una amplia sensación espacial. Anotemos, de paso, por el interés que tiene, que San José data de 1532, ¹ y fué primitivamente iglesia de Santo Tomás de Aquino, del convento de dominicos fundado en 1523. ²

La cabecera del templo dominicano, semiexagonal, está cubierta, como el crucero y varias de las capillas laterales, con bóveda estrellada cuyo nervio de espinazo se une con el nervio similar del crucero, produciendo aquí esa sensación de bóveda rampante que viéramos en los brazos del crucero de San José de Puerto Rico.

Nótese que este curioso crucero del templo dominicano está formado por arcos torales de forma variadísima: ojival hacia el lado del presbiterio, carpanel hacia la nave, y escarzanos los que corresponden a los brazos. Probablemente para aliviar el enorme peso que debían soportar estos dos, sumamente rebajados, se dejó en cada uno de ellos seis aberturas, separadas por una gruesa pilastra que no soporta absolutamente nada (*Fig. 54*), y que parecería resto de una solución de abovedamiento distinta de la actual y definitiva.

La menor altura que tienen las capillas laterales y la nave en relación a la bóveda del crucero ha permitido iluminar a éste por tres ojos de buey. Exteriormente se acusa el crucero por una sobreelevación del techo que no alcanza a ser una cúpula propiamente dicha, lo que lleva a vincularle con idéntica solución

1. *Historic American Buildings Survey*, Washington, 1941, pág. 333.

2. Mrs. Henry W. Dooley: *Old Churches of San Juan*, San Juan de Puerto Rico, 1935.

adoptada para la bóveda del ábside de la catedral de Santo Domingo. ¹

De particular interés es la capilla del Rosario, segunda del lado de la Epístola según se entra al templo. Es la única que tiene un ábside semicircular, cubierto con bóveda de cuarto de naranja, con decoración de estrías que recuerdan idéntica solución empleada en la cabecera del templo de la Merced. La parte anterior de la capilla está cubierta con una bóveda esquifada, que ofrece notables decoraciones en relieve representando los signos del zodiaco, en tanto que un enorme sol ocupa el lugar de la clave. (Fig. 58)

La portada de la capilla del Rosario, hacia la nave del templo, es de medio punto, encuadrada por pares de pilastras, con un segundo cuerpo también decorado por dobles pilastras que abrazan un bajo relieve con el tema de la aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo (Fig. 57). El conjunto, indudablemente hermoso, tiene un aire como de plateresco tardío, pero sin el vigor y la finura que caracterizan a las buenas composiciones de ese período. Las figuras yacentes que decoran las enjutas del arco, el friso de niños jugando con entrelazados formados por rosarios, las decoraciones de los espejos de las pilastras altas, y los clipeos con las imágenes de Santa Catalina de Siena y otra santa que no he podido identificar, son motivos de indudable filiación plateresca. Pero el recuadro del relieve de la Virgen, quebrado hacia abajo, y la interrupción de las pilastras bajas con nichos y recuadros, albergando las imágenes de San Pedro, San Pablo, Santo Tomás de Aquino y San Pedro de Verona, hacen dudar de la autenticidad plateresca de esta portada. El motivo de nichos terminados en veneras es frecuentísimo en el plateresco, pero colocados siempre en las calles que dejan entre sí las pilastras, y nunca sobre

1. Erwin Walter Palm: *Sobre un aspecto determinante de la arquitectura colonial dominicana*, en «Arquitectura», La Habana, Núm. 146, septiembre de 1945.

ellas. Mi breve estancia en Santo Domingo no me permitió investigar más detenidamente esta portada ni buscar documentación, por lo cual me concreto honestamente a describirla sin aventurar juicio sobre su estilo y época. Contribuye a acrecentar mis reservas el hecho de que esa capilla fué propiedad de la familia Campuzano Polanco, cuyo fundador se radicó en la isla a mediados del siglo xvii.

El coro, colocado en el primer tramo del templo, descansando sobre un arco carpanel sumamente rebajado, a la manera isabelina, recuerda mucho el del cercano templo de La Merced. Las curiosas nervaduras del sotocoro, puramente decorativas, llamaron la atención de don Diego Angulo, quien las vinculó con las de la Cartuja de Jerez o las de Santa María de Medina Sidonia.

De gran interés son los retablos platerescos, las yeserías y los azulejos de cuenca que conserva el templo, pero no me detendré en su análisis por cuanto ya lo ha hecho con su maestría habitual mi amigo don Diego Angulo. Pero insistiré una vez más en cierto detalle cronológico, porque así conviene al desarrollo de mi tesis: la primera capilla del lado de la Epístola, decorada con bóveda nervada de carácter ya renacentista, debe probablemente datar de 1535, aproximadamente. Una lápida, moderna así lo hace presumir: «Esta sepultura es de Diego Solano / y sus herederos / falleció en XXIX días del mes de julio de MDXXXV». Este Diego Solano era un rico vecino de la isla, cuya viuda, María de Arana, donó varias casas, un hato que poseía en El Ceybo y una estancia en El Soco para que se construyese el convento de Regina Angelorum. Quedan así vinculados los nombres de Solano y su viuda a las obras de ambos cenobios, el de frailes y el de monjas dominicas.

Y ya que hablamos de epigrafía, recordemos que otra losa sepulcral en el templo dice: «Sepultura de Pedro de la Rosa Maestro Mayor de cantería y Dña. Micaela de Caravajal y de sus herederos, Año de 1649». Por el hecho de ser maestro de cantería

y de haber obtenido el privilegio de los sepulcros, deduce Fray Cipriano de Utrera, con razón, que debió de prestar grandes servicios al convento de dominicos.

Para terminar la descripción interior del templo, he de referirme a dos detalles curiosos. El primero es un motivo isabelino formado por dos medias columnillas unidas por un arco conopial trifoliado, conteniendo en su centro un clipeo (*Fig. 54*). Está colocado a unos cuatro metros del suelo, en el muro izquierdo del crucero, y por su cubicación y característica parecería una estela parietal, cosa muy poco frecuente en América. El otro detalle anómalo es el de esas dos gruesas pilastras, que apoyan sobre ménsulas piramidales, cortándose al llegar a los óculos de iluminación que hay en la bóveda del crucero, de modo que no soportan absolutamente nada. Al describir el crucero ya me referí a ellas como probable resto de una solución de abovedamiento que no llegó a concretarse.

Exteriormente el templo mantiene en general toda la pesadez y reciedumbre de las construcciones americanas del siglo xvi (*Fig. 53*). Acaso la espadaña (*Fig. 56*), rectangular, con tres vanos hacia el lado de la plaza y dos a los costados, pudiera no datar de la primera época del templo, y desde luego, la decoración de la fachada principal, a la que me referiré de inmediato. Por lo pronto, se sabe que el ciclón de 1545 «derribó el campanario del monasterio de Santo Domingo», según el cronista Fernández de Oviedo. ¹

Indudablemente el motivo de órdenes superpuestos que decora la fachada principal es obra del siglo xviii. (*Fig. 55*) Una inscripción labrada en el friso así lo certifica: «Ymperial convº edificado por el Emperador Carlos V Año / de 1507 del que aviéndose destruído 4 tramos que eran de uca / lo reedificó el

1. Gonzalo Fernández de Oviedo: *Historia Natural y General de las Indias*, edic. Real Academia de la Historia, Madrid, 1851.



FIG. 53.—Exterior del templo de Santo Domingo. CIUDAD TRUJILLO.



FIG. 54.—Crucero del templo de Santo Domingo. CIUDAD TRUJILLO.

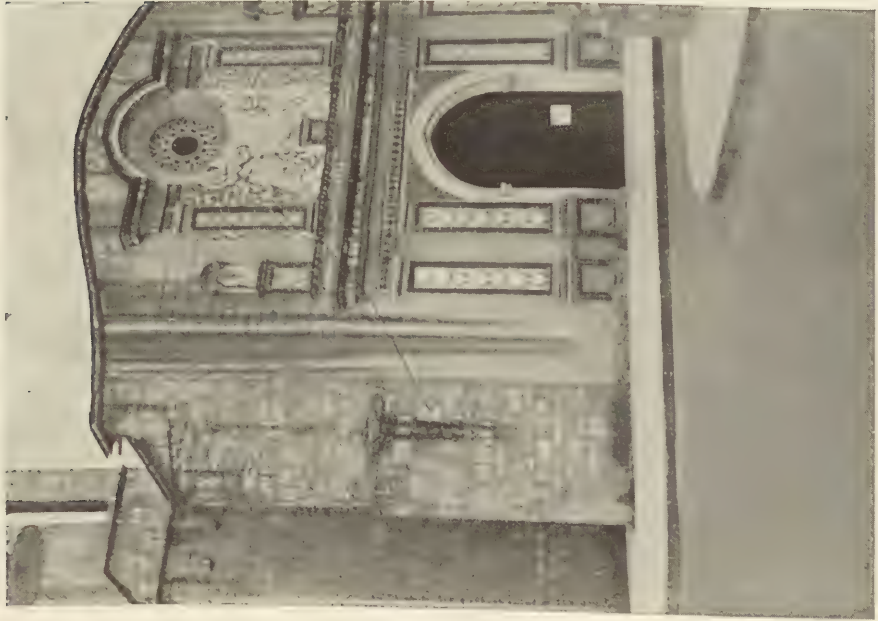


Fig. 55.—Portada principal de la iglesia de Santo Domingo. CIUDAD TRUJILLO.



Fig. 56.—Espadaña de la iglesia de Santo Domingo. CIUDAD TRUJILLO.

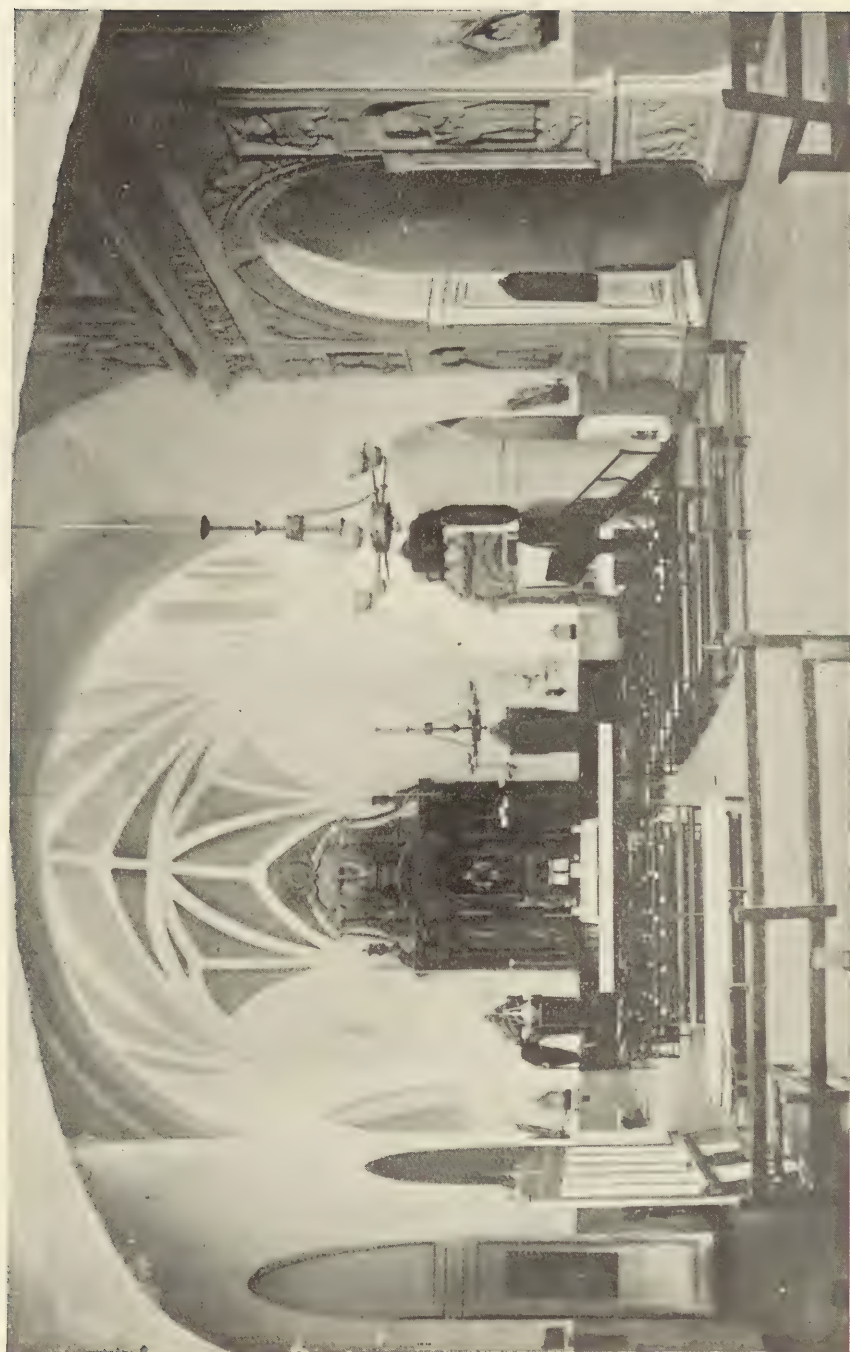


FIG. 57.—Interior del templo de Santo Domingo. CIUDAD TRUJILLO.



Fig. 58.—Bóveda de la capilla del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo. CIUDAD TRUJILLO.

R. P. Pred. Gen. F. JPH. Herns Castell^{os} siendo Ac. P. A. 1746», cuya parte final debe interpretarse del siguiente modo: el Reverendo Padre Predicador General Fray José Hernández Castellanos siendo actual Prior año 1746.

Fray Cipriano de Utrera fué el primero que hizo notar el evidente error de la primera fecha, pues en 1507 Carlos V no era aún Emperador (1516 - 1555). Pero como el cero está cruzado por una línea ligeramente inclinada, podría acaso interpretarse como una corrección, y leerse en ese caso 1517.

Toda la decoración de la fachada principal (*Fig. 55*) está realizada en ladrillo, y si bien en general se trata de una arquitectura tranquila y mesurada, las aplicaciones de placas recortadas colocadas en los espejos de las pilastras recuerdan vagamente las aplicaciones similares que pusiera en boga Alonso Cano a mediados del xvii. Toda esta labor de ladrillo es un simple revestimiento, sin vigor alguno, como si hubiese sido aplicada posteriormente al muro de cabecera. Pero lo más interesante es que, a pocos metros de distancia, se encuentra la Capilla de la Orden Tercera de Santo Domingo, cuya fachada luce idéntico ordenamiento de pilastras toscanas superpuestas, terminando el entablamento superior en arco de círculo en su parte central. No tiene las placas recortadas ni los esgrafiados del templo principal, pero el parecido es tan evidente que cabe pensar en un mismo autor, o en una manifiesta copia. Puesto que Palm ubica la iglesia de la Orden Tercera hacia el primer tercio del xviii, la cronología vendría a afianzar mi suposición. ¹

Lo que evidentemente ha contribuído a sembrar confusión es esa parte de la inscripción del friso que se refiere a la destrucción de cuatro tramos que eran de uca (madera del país, que en Puerto Rico llaman úcar). Pero a mi juicio, no se ha analizado

1. Erwin Walter Palm: *La Arquitectura del siglo XVIII en Santo Domingo*, Ciudad Trujillo, 1942, pág. 9.

debidamente esta inscripción, plagada de errores, como ya se ha hecho notar. En primer lugar, esa construcción de madera regional no podía ser el templo que levantaron los dominicos con carácter definitivo, pues todas las iglesias de la isla y especialmente las de las Ordenes principales, se hicieron de piedra, bien sólidas y macizas desde su comienzo. Sólo se hicieron de madera las primeras edificaciones, de carácter precario, que les sirvieron de albergue mientras los edificios definitivos quedaban en condiciones de habitarse. ¿No se referirá a ese primer templo provisorio la equívoca inscripción del Prior Castellanos?

Por otra parte, no se habla en ella del templo sino del convento, y aun cuando es bien sabido que esta segunda acepción involucra al templo y a la residencia, no descartamos la posibilidad de que se refiera a cuatro tramos del claustro o del convento. En todo caso, de tratarse de tramos de la iglesia, sólo podrían ser los del coro alto y los tres subsiguientes, pues el crucero, presbiterio y capillas laterales son, sin lugar a dudas, del siglo xvi. Eso de hacer reformas, arreglos o adiciones, y luego poner inscripciones que hagan suponer una mayor obra realizada, ha sido moneda corriente en todas las épocas y países.

El parentesco visible que he señalado entre este templo y el de San José de Puerto Rico, evidente en la planta y en ciertos detalles del abovedamiento, queda corroborado documentalmente, no sólo con el origen dominico del templo portorriqueño a que ya me he referido, sino también con el dato que da Angulo: «consta que los dominicos de la Española y de Puerto Rico contrataron en Sevilla, en 1524, a los albañiles de Carmona, Antón Gutiérrez Navarrete y Alonso Gutiérrez Navarrete, hijo de aquél, para que trabajasen a su servicio durante cuatro años». 1

Aun cuando no aporta datos sobre artífices, ni contribuye

1. Diego Angulo Iñiguez: *Historia del Arte Hispano-Americano*, Barcelona, 1945, pág. 98.

a aclarar gran cosa el proceso constructivo, merece citarse también la «ynformación echa en la real audiencia de la ysla española a pedimiento del monasterio de Santo Domingo», en la que, a 20 de diciembre de 1571, Juan Ruiz, en nombre del convento, pide información para dar cuenta al Rey de que el convento necesita ayuda, tanto para sustentar a los 35 ó 40 religiosos que habitualmente residen en él, como para «una buena enfermería y otros edificios sin los quales la casa no puede buenamente pasar». En el interrogatorio que presenta, se contesta a la pregunta diez que «en el dicho convento ay necesidad de edificar una enfermería por que agora donde ponen los enfermos es cosa tan mala y calurosa que se puede dezir lugar apropiada para matarlos que para sanarlos». En la pregunta once, que «tiene necesidad muy grande de una casa de noviciado porque... la casa que tienen allende de yrse cayendo de vieja, porque es ynreparable, cae juntamente a la calle de donde se oyen los novicios y de sus ventanas se vec la calle y malos exemplos de seglares». Y en la pregunta trece: «que en el dicho convento ay también necesidad de un refitorio porque el que agora tienen es estrecho y angosto y muy aogado para caber tantos religiosos». 1

Resumiendo, podemos afirmar que el templo de Santo Domingo es un evidente ejemplo de persistencia isabelina en América; que data, por lo menos en lo esencial, del primer tercio del siglo xvi; que en él intervino Rodrigo de Liendo, aun cuando no podamos afirmar que sean suyas las trazas; y que debe vincularse su historia artística con la del templo de San José de Puerto Rico puesto que todo hace sospechar un origen común.

1. Archivo General de Indias. *Audiencia de Santo Domingo*, leg. 12. Debo el conocimiento de este documento a una gentileza de mi amigo don Enrique Marco Dorta.

UN PINTOR COLONIAL BOLIVIANO: MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN

POR

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT DE MESA

Queriendo contribuir en la medida de nuestras fuerzas al mejor conocimiento del arte en América durante la época colonial, estudios que van cobrando cada día mayor interés, nos hemos propuesto presentar y analizar la obra de uno de los pintores alto-peruanos más destacados. El espacio de un artículo no es suficiente para desarrollar un estudio de toda su labor, tratándose como se trata de un artista del que se conocen más de veinticinco obras firmadas y otras muchas atribuídas; sin embargo, una visión de conjunto, deteniéndose en lo más saliente de su producción, nos dará una idea de lo que pudieron hacer en Bolivia, los mestizos, conformando el arte y manera de pensar de los occidentales a su mentalidad.

A fines del siglo xvii y principios del xviii que es cuando Pérez Holguín desarrolla su obra, por el Alto Perú habían pasado ya muchos maestros entre extranjeros, criollos y mestizos, surgiendo escuelas que, aunque primitivistas en su principio, dejaban su huella y preparaban el camino a los grandes maestros de la Colonia en el antiguo Kollasuyo.

En todas las ciudades del Alto Perú, desde La Paz, rodeada por los pueblos del lago como Copacabana, Guaqui y otros, hasta San Bernardo de Tarixa en el Sur, quedan además de muchos

cuadros anónimos, huellas de los maestros que en ellas trabajaron. Pero en ninguna ciudad hay la riqueza de obras arquitectónicas, tallas y pinturas que guarda la Villa Imperial de Potosí, el mayor centro económico y cultural de toda Bolivia en esa época.

Los artistas que llegaban a las tierras altiplánicas, en los primeros días de la conquista, en su mayoría no se establecían en una sola ciudad, pues su condición de sacerdotes o soldados, los llevaba de una a otra, dejando en muchas de ellas muestra de su arte. Muchos de ellos, atraídos por la fama de Potosí, llegaban allí, donde los afortunados azogueros los empleaban en la tarea de embellecer su orgullosa ciudad. Es posible también y quedan datos y muestras de ello, que de los cuadros europeos que llegaron al Alto Perú, muchos fueron a Potosí. Claramente nos lo dice su singular cronista Martínez Arzanz y Vela en el capítulo segundo de su célebre *Historia*, cuando enumerando la serie de cosas que desde todas partes del mundo llegaban a Potosí anota: «que estaba representada Roma con relevantes pinturas y láminas».

Sin embargo, la escuela que naturalmente formó la pintura colonial altoperuana, fué la española, y sus antecedentes se encontrarán más directamente en las escuelas andaluzas, especialmente en la sevillana. No es raro encontrar en nuestra pintura seguidores de Zurbarán y aun cuadros de taller del maestro extremeño.¹ Las huellas de Murillo se dejan ver en muchas Vírgenes del final del siglo xvii, y finalmente también influye el barroquismo pujante de Valdés Leal. Todo esto podemos decir que contribuyó a la formación de una escuela, que nació con los maestros provenientes de España y otras partes de Europa, traídos por las órdenes religiosas, para decorar los templos y conventos. Tal es el caso de algunos artistas de los que se tienen todavía pocas noticias.

Tenemos en primer lugar a Fray Diego de Ocaña, de la orden

1. Diego Angulo Iníguez - Enrique Marco Dorta: *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, Barcelona, 1950, pág. 489.

de San Jerónimo, que hacia 1601 trabajó en Potosí pintando algunos cuadros para la Iglesia de San Francisco de dicha ciudad; de allí pasó a Chuquisaca donde pinta una de sus mejores obras, una Virgen cuya imagen se hizo tan famosa, que se construyó una Capilla especial al lado de la Catedral, para que en ella se le diese culto. ¹ En esa misma época aparece el jesuíta, hermano Bernardo Bitti, en Chuquisaca, con su gran cuadro de Santiago Apóstol, y otras obras aún no identificadas; debió dejar influencia italiana en la pintura del Alto Perú.

La generación siguiente cuenta entre sus filas con pintores de la talla de Montúfar, cuyos rasgos característicos demuestran ya en la escuela una posesión de dibujo y colorido que este pintor exterioriza en su apostolado de la Catedral de Sucre y especialmente en el Martirio de San Andrés. Sería interesante averiguar la relación de este pintor, a quien encontramos trabajando en Chuquisaca entre 1614 y 1630, con aquel Antonio de Montúfar, también pintor, que entre 1627 - 1665 trabaja en Guatemala ²; la coincidencia de apellido y fechas nos sugiere una correlación entre ambos personajes. La obra de Montúfar influenciada por el renacimiento, muestra una perfección y colorido no usuales entre sus contemporáneos.

Ligeramente posterior a Montúfar hay que situar la obra del hermano jesuíta Diego de la Puente, natural de Malinas, que trabajó en la ciudad de La Paz en el segundo tercio del siglo xvii. Su obra pictórica se extendió también por el Perú, pues trabajó en Trujillo y Juli.

Hay noticias que en estos años llegó a Potosí el pintor francés

1. Rubén Vargas Ugarte: *Diccionario de Artífices Coloniales*, Lima, 1947. La famosa Virgen, es la que se conoce con el nombre de Virgen de Guadalupe y es una imagen recortada en tabla, cuya primitiva pintura no se puede apreciar por haberse superpuesto a las vestiduras de la imagen dos chapas sucesivas, una de plata y otra de oro.

2. Diego Angulo Iníguez: ob. cit. págs. 438 y ss.

Juan Moyen, que fué más tarde expulsado de la ciudad por el Tribunal del Santo Oficio.

En 1661 firma uno de sus cuadros Guillermo González, otro de los maestros de la escuela potosina. Se trata de San Miguel Arcángel en actitud de triunfo sobre el demonio encarnado en la figura de un dragón. Esta obra marca la cumbre de una serie de cuadros relativos a temas de ángeles guerreros que se encuentran en las iglesias del Altiplano, del Norte Argentino y de colecciones particulares.

Y por último, trabajando hacia 1690 en la extinguida parroquia de Santa Bárbara de La Paz, tenemos a Gutiérrez, que pintó grandes lienzos para decorar sus muros y que según Vilela y Guarachi ¹ «en uno de ellos se representaba el infierno, en cuyas llamas ardían los indios sublevados, y frente a los réprobos estaba el cielo con toda su magnificencia y las puertas de la gloria abiertas para los justos...; aquellos cuadros murales primorosamente forrados con tela de cáñamo, en estado de escombros quedaban —según testigos oculares— a la vista del público, a poca distancia del antiguo «Acho» en la zona de Santa Bárbara, por el año de 1909».

Todos estos maestros y otros de los que aún no se tiene noticia, son los que trabajaron en el Alto Perú hasta fines del siglo XVII, dejando aquellas obras que son la preparación del maestro más destacado de la escuela, Melchor Pérez Holguín, que, sintétizando las enseñanzas recogidas, creó un estilo uniforme y personalísimo. Es el puente que une la pintura de los siglos XVII y XVIII, es quien moldea y transforma las formas y técnica que le dejaron sus antecesores y entrega a los que le siguieron una pintura rica en asuntos y en nuevas rutas. Sin Pérez Holguín sería imposible la pintura de un Berrío, un Gumiel o un Villarroel.

1. *Las Artes Plásticas en «La Paz en su IV Centenario»*, Buenos Aires, 1948, volumen III.

DATOS BIOGRÁFICOS

Como todos los pintores americanos de la Colonia, Melchor Pérez Holguín no cuenta con datos suficientes para hacer una completa biografía suya. Vamos a transcribir a continuación, lo que hasta ahora se ha podido saber sobre este maestro, que comparado con lo que se sabe de otros pintores coloniales es bastante para reconstruir algo de su vida.

Nace Pérez Holguín en la villa de Cochabamba hacia 1660. Hasta hace poco, era creencia general que el artista fué natural de Potosí, pero recientemente la historia ha demostrado que el pintor fué originario de los valles de la hermosa Villa de Oropesa. Fueron sus padres Diego Pérez Holguín y doña Esperanza Flores. Nada sabemos de su infancia y primeros años de juventud, que transcurrieron seguramente en su ciudad natal. La primera noticia nos la dan la firma y fecha de un cuadro suyo pintado en 1687, que hoy se encuentra en la Colección del Banco Central de La Paz.

Encontramos ya a nuestro pintor en la Villa Imperial de Potosí el año 1693, fecha en que bautiza a un hijo natural suyo, llamado Pedro. ¹

1. Estas partidas han sido halladas por el historiador Adolfo Morales en el Archivo de la Real Casa de la Moneda y Parroquial de la Antigua Matriz. En el libro de Bautizos, número I al folio 60 vuelta al margen: *Pedro de tres años* y el texto: «En Potosí. En Veintisiete de Septiembre de mill seiscientos noventa y tres, yo el Theniente de los Señores Curas Rectores puse óleo y Chrisma a Pedro de tres años. Baptisóle el Padre Frai Juan Arquíñigo de la Merced, hijo natural de Melchor Pérez Holguín y de Antonia Martínez, fué su madrina Doña Nicolasa Hidalgo y lo firmé Mateo Romero de la Corte».

Era la Villa Imperial, en la época en que Holguín llega a ella, la ciudad de mayor importancia, no sólo del Perú sino de América toda, tanto por su enorme población ¹ como por las ricas explotaciones mineras que se realizaban en su ya muy famoso cerro. La prosperidad económica de sus habitantes, tuvo como índice notorio la gran fiebre de construcciones que, religiosas y civiles, se erigen en los últimos años del siglo xvii y comienzos del xviii. Sabemos que el número de iglesias ascendió a más de veinte y el de conventos a diez. Estaban por entonces en construcción gran parte de ellas; la iglesia de Santa Teresa se concluye en 1692, se derruye San Francisco para hacer templo nuevo, cuya construcción dura desde 1707 hasta 1726. ² También se hacía en los años de 1707 a 1714 la Iglesia de la Compañía. Se restaura dos veces la Iglesia de San Sebastián, en 1702 primero, y luego en 1707. ³ A medio construir se hallaban la Iglesia de San Lorenzo y la de San Benito, y se inicia la construcción del nuevo Convento e Iglesia de los Padres Betlemitas que llegaron a Potosí al comenzar el siglo. ⁴

Todo este ambiente de construcciones y restauraciones de iglesias presupone naturalmente su decoración ulterior. Y dentro de ello lógicamente como corolario se debieron solicitar muchos cuadros de «primoroso pincel». Era el campo más propicio para todo pintor novel que como nuestro Pérez Holguín llegaba ansioso de hacer fama y fortuna.

Cuando el artista llegó a Potosí, tenía ya hecho su aprendi-

1. Llegó a tener la Villa «más de ciento cincuenta mil moradores». *Documentos de Arte Sudamericano*. Cuaderno I, *La Villa Imperial de Potosí*, Buenos Aires, 1943, pág. 142.

2. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, por Martínez Arzanz y Vela. Segunda Parte, Lib. Seg., Cap. IX. Ms. 532. Biblioteca de Palacio, Madrid.

3. Enrique Marco Dorta: *El Barroco en la Villa Imperial de Potosí*, en *ARTE EN AMÉRICA Y FILIPINAS*. Cuaderno 3, Universidad de Sevilla, 1949.

4. Martínez Arzanz y Vela: obr. cit. Seg. Parte, Lib. II, Cap. IX.

zaje en el taller de algún pintor acreditado del Alto Perú ¹ y en posesión de todos los secretos del arte saldría pintando algunos cuadros para particulares, como parece que lo hizo para los señores de Astoraica y Herboso, Condes de Carma, quienes al ver su talento lo protegieron. ² Pronto la fama llamó a su puerta y llega a hacerse el más famoso pintor de la Villa.

Podemos anotar la fecha de su matrimonio por haber sido hallada la partida que lo acredita por don Adolfo Morales, en el libro número dos de matrimonios del Archivo Parroquial de la antigua Matriz de Potosí, cuyo texto dice: «En Potosí en veinticinco de marzo de mil seiscientos noventa y cinco años, yo el Teniente de los señores Curas Rectores aviendo precedido las tres amonestaciones y demás requisitos que el Santo Concilio de Trento dispone: de licencia del Sr. Dr. Pedro de Campos, Cura Rector más antiguo de esta Santa Iglesia Matriz, casé por palabras de presente que hicieron legítimo y verdadero matrimonio *in faccie Ecclesiae* a Melchor Pérez Holguín, soltero, natural de la villa de Cochabamba, hijo legítimo de Diego Pérez Holguín y de doña Esperanza Flores, con Doña Michaela del Castillo, soltera, natural desta Villa, hija legítima de Bartolomé del Castillo y de doña Francisca Maldonado, siendo testigos presentes Blas Guerra, Melchor Adrián y el padrino Juan de Benavides. Y lo firmé: Matheo Romero de la Corte». Junto con esta partida fué hallada la fe de bautizo del primer hijo de este matrimonio llamado

1. No es probable que Pérez Holguín sea discípulo de Diego Quispe Tito, como afirma el Padre Vargas Ugarte, porque no hay dato concreto que afirme la estancia de Holguín en el Cuzco, ni la de Quispe en Potosí. No hay tampoco rasgos comunes entre las obras de ambos pintores.

2. Luis Subieta Sagárnaga: *Un Pintor de la Epoca Colonial: Melchor Pérez de Holguín*. Potosí, 1930.

Martín ¹ además del cual tenía otro de nombre Ventura que casó en Potosí el año 1714. ²

Por esos años Pérez Holguín trabajaba en la villa atendiendo numerosos encargos. Las órdenes religiosas como los franciscanos, dominicos y otras se disputaban su pincel; sus obras salen por aquellos años a los pueblos y haciendas limítrofes de Potosí y se esparcen por ellos dejándonos sus huellas en las Iglesias de Puna y Belen (1697-1702) y por las fincas de la región de Miculpaya.

Trabaja en esa Villa por los años de 1706 a 1708 para la parroquia de San Lorenzo, en los grandes cuadros: el Juicio Final y la Barca de Pedro. Dos años después trabaja para las parroquias e iglesias de la ciudad de La Plata, dejando en la iglesia de La Merced de esa ciudad, muestras de su talento. Llega a la cumbre de su arte en los años de la segunda y tercera década del siglo XVIII

1. En el libro número 2 de Bautizos de la parroquia antes citada al folio III aparece el siguiente registro al margen: «Martín de un día» y en el texto: «En Potosí en nueve de noviembre de mil seiscientos noventa y cinco años, yo Teniente de los Señores Curas Rectores Bapticé, puse óleo y Chrisma a Martín de un día, hijo legítimo de Melchor Pérez Holguín y de doña Michaela del Castillo, fueron padrinos Blas Guerra de Illanes y Dña. Jerónima de Soraire y lo firmé Matheo Romero de la Corte».

2. En el libro número 3 de matrimonios al folio 91 vuelta, en fecha 24 de julio de 1714, está asentada la partida matrimonial de Ventura Pérez Holguín, hijo legítimo de Melchor Pérez Holguín y Dña. Michaela del Castillo con Dña. María Pimentel, hija natural de Don Juan de Arrazola y Dña. María Pimentel.

En el mismo año muere la esposa de nuestro Pintor, como se lee en el libro de defunciones n.º 14 al folio 82 vuelta: «En 14 de diciembre de mil setecientos catorce se enterró en esta Santa Iglesia Micaela del Castillo, natural desta Villa, casada con Melchor Pérez, murió con todos los sacramentos y lo firmé Don José Zegarra». Todas estas partidas de bautizos, matrimonios y defunción han sido publicadas por don Adolfo Morales en artículo: *Melchor Pérez Holguín: Primera noticia cierta sobre el hombre*, en el periódico «La Razón» de La Paz, 1948.

en que se le hacen encargos oficiales y así pinta la entrada en Potosí del Virrey Morcillo.

Pérez Holguín siguió durante diez años más trabajando en Potosí, indicándolo así sus cuadros, que firma «en Potossi». Se acumulan los encargos y las pinturas salen de su taller, ya nutrido de aprendices y discípulos; y el maestro llega al ocaso de su vida dejándonos la incógnita de la fecha de su muerte. El San Mateo de la tercera serie de evangelistas está fechado en 1724. Luego de este último año no tenemos más datos del ilustre pintor.

Con respecto a la presencia física de Melchor Pérez Holguín, tenemos su autorretrato, que es interesante analizar. (*Fig. 59*) En medio del cuadro citado del Virrey Morcillo, en el centro de la parte inferior se retrata Holguín en actitud de pintar, sosteniendo la paleta y un pincel con la mano izquierda, mientras que en la derecha tiene otro pincel, como si inspirado tratase de dar los últimos toques al mayor cuadro de tema profano que pintó.

Se ve en este retrato a un hombre de edad madura, probablemente después de haber pasado la cincuentena. Tiene toda la figura y prestancia de un perfecto mestizo; se descarta con ello definitivamente la teoría de su supuesto albinismo ¹, pues los caracteres somáticos dan precisamente lo contrario.

Surcan su frente y su cara amplias arrugas dando la idea de un hombre ya en los comienzos de la vejez. Sus pobladas cejas están separadas por profundo ceño; sus ojos oscuros y vivos otean la lejanía como en demanda de inspiración; profundas sombras los remarcan; la nariz es aguileña y gruesa. Un bigote poco poblado enmarca su boca que cerrada con decisión, marca un rictus muy similar al que pone el pintor en muchas de sus figuras. La oreja, una de las carecterísticas también holguinescas, aunque algo velada

1. Gustavo Adolfo Otero: *La vida social del coloniaje*, La Paz, Bolivia, 1942, pág. 386.

por la espesa cabellera es también parecida a la que pone en sus santos.

Amplio chambergo cubre su cabeza, dejando descubierta por el costado izquierdo la negrura de una gran cabellera. Su estatura es mediana; no era hombre de complexión muy robusta. En el citado cuadro viste gran capa de color ocre claro con vueltas negras; la negrura del resto del vestido sólo se interrumpe en la blanca pechera de la camisa. A la usanza de la época lleva medias sostenidas por ligas de cinta, cuyos lazos, lo mismo que la espada que pende de su costado derecho, asoman por debajo de la capa.

La acción de haberse retratado en el centro de un cuadro de tal importancia, es índice de una peculiar manera suya. Podemos señalar como autorretrato también cierto, el del personaje del centro del cuadro del Juicio Final. Descartamos por estas razones, con cierta reserva los hasta aquí tenidos por retratos suyos, especialmente el de San Francisco de 1694, pues no solamente no coincide con sus rasgos fisonómicos sino que presenta a Holguín en esa fecha, con una edad que no tenía.

No deja de ser interesante poseer un retrato del genial pintor altoperuano ya que tenemos muy pocos de otros pintores de la época colonial.

LA OBRA Y EL ESTILO

Al estudiar la obra de Melchor Pérez Holguín hemos querido hacerlo en primer lugar siguiendo un orden cronológico, pues ayuda a esto los muchos cuadros fechados que de él tenemos, y tratando de colocar por analogías en temas y estilos sus restantes obras. Muchos fueron en un principio los cuadros que con el entusiasmo del primer momento se le atribuyeron y que aún hoy día

se conocen como obras suyas, pero al hacer un estudio de carácter analítico sobre la obra del pintor, ha sido necesario prescindir de los cuadros cuya atribución no estaba lo suficientemente fundamentada, procurando hacer de este modo una síntesis estructural con todas aquellas obras de las que se tiene seguridad plena que son de la mano de Holguín. Estudios posteriores que mejorarán y vendrán a completar este artículo, serán los que discutirán dichas atribuciones sobre esta primera base.

Al número bastante crecido de obras se une la dificultad de poderlas estudiar en conjunto porque se hallan muy repartidas, y algunas de ellas, como los lienzos de La Merced de Sucre, son poco accesibles; otros adornan iglesias de pequeños pueblos del Altiplano como los de Belén y Puna y es difícil llegar a ellos; sin embargo, en una visión de conjunto como la presente, se darán los cuadros más salientes y todos aquellos firmados de los que se tenga conocimiento; es indudable que a pesar de la voluntad que se ponga en ésto, se escaparán a nuestro análisis algunas obras y es nuestro mejor deseo que nos rectifiquen, publicándolas, aquellas personas que las conozcan y tengan el deseo de contribuir así al mejor conocimiento de este pintor colonial.

Antes de comenzar este estudio es de advertir que se han agrupado las obras en tres grandes épocas, la primera que finaliza en 1702 con sus últimos cuadros de temas franciscanos. Viene una segunda época que dura hasta 1716, a la que corresponden los grandes cuadros de composición. El período final, abarca por último la producción de Pérez Holguín, desde dicho año hasta 1724 en que firma su última obra.

Es el estilo de Melchor Pérez Holguín, una consecuencia lógica de las aportaciones españolas al arte hispanoamericano. Naturalmente los pintores que en él más influyen son los de la escuela española y de entre ellos, las figuras principales del siglo xvii en la escuela sevillana. Si queremos saber el origen

cierto de su obra, habría que buscarla, sin lugar a dudas, en la de Zurbarán, que sabemos fué quizás el pintor español que más seguidores tuvo al otro lado del Atlántico. Comienza la estela de continuadores de su obra, en el norte, con Sebastián de Arteaga y José Juárez en Méjico; sigue la influencia a través de Guatemala mediante el conocido apostolado de Santo Domingo, de mano directa del maestro ¹. Luego se extiende hacia el sur, con el constante envío de obras de taller o de discípulos, y es conocida, y no hace falta señalar aquí, la repercusión que tuvo en el Perú el célebre apostolado de la Sacristía de San Francisco de Lima, que llevó el sello del maestro de Extremadura y lo irradió por todo el Virreinato.

Conocidas son muchas infundadas atribuciones que se hacen en Bolivia al célebre pintor de frailes, de cuadros que aunque tienen algo de su sello personal, posiblemente son obras de discípulos aventajados. Es indudable que casi toda la pintura de fines del xvii, en el Virreinato, ha tenido que experimentar la influencia del maestro de Fuentedecantos.

Melchor Pérez Holguín no escapó al influjo de la fuerte personalidad de Zurbarán y se refleja esto a través de su obra, especialmente en los cuadros que pinta de santos frailes, que en algo recuerdan, aunque lejanamente, las composiciones semejantes del genial español. En los grises y sienas que abundan tanto en su paleta, pone Holguín matices zurbaranescos; lo mismo podemos decir de los hábitos de mercedarios y otras órdenes.

En cuanto al dibujo quizá tenga Holguín ese especial interés en señalar el misticismo y ascetismo en las cabezas, preocupación constante en su trabajo, y creemos tiene en eso otra influencia de Zurbarán y un recuerdo del barroquismo más acentuado que da

1. Diego Angulo Iñiguez: ob. cit., pág. 404 y ss., págs. 436-37, pág. 477.



Velchor Pérez Holguín, me fecit

Figs. 59 y 60.—Autorretrato y firma de M. Pérez Holguín. Detalles del cuadro «La entrada del virrey Morcillo». Museo de América. MADRID.



FIG. 61.—Martyrio de San Bartolomé.
Catedral de Sucre.



FIG. 62.—Martyrio de San Bartolomé.
Grabado de Ribera.



FIG. 63.—San Pedro de Alcántara. Museo de la
Casa de la Moneda, Porosí.



FIG. 64.—San Pedro de Alcántara. Museo de la
Casa de la Moneda, Porosí.



FIG. 65.—La Virgen lavandera. Colección del Banco Central de Bolivia.
LA PAZ.

a su composición la obra del sevillano Valdés Leal. Muchas de sus vestiduras están trazadas a la manera del autor de *Las Pos-trimerías*.

Deberemos buscar el relieve general que tiene su pintura igual que el claroscuro de sus cuadros, en la obra del gran «españolito»; ya veremos cómo la primera obra de Holguín está sacada de José de Ribera, y este maestro dejó en él también huellas que perduraron durante los cuarenta años largos de su labor en Potosí, La Plata y pueblos de alrededor.

Se ha hablado mucho de las analogías que pudieran haber entre el maestro cochabambino y el Greco ¹ pero basta contemplar la obra de Holguín junto a la del cretense, para darse cuenta que ni en colorido y menos en dibujo, ni concepción pictórica, hay puntos de contacto entre ambos; y sería extraño que así sucediera ya que probablemente Holguín no pudo ver obras del Greco; además en la obra de Holguín es más patente el estilo de Zurbarán y de la escuela sevillana que la del pintor de Toledo, pues la lejanía, tanto en tiempo como en concepto, separa a los dos maestros.

En cuanto a la influencia ajena a la española que pudiera recibir nuestro pintor, está en primer lugar la de los grabados, sobre todo flamencos, que llegaban a América en gran cantidad; al igual que otros pintores, los usó Holguín para componer sus temas e inspirarse muchas veces. Nos consta que en su primera época los reprodujo en sus lienzos con una exactitud casi de copia; ejemplo de esto es un cuadro tomado de una estampa de Cornelis Galle, grabador contemporáneo, en cuyas obras parece se inspiró también para otros cuadros.

Tantas reminiscencias flamencas en su obra, extrañas completamente al mundo que lo rodeaba, tantos trozos que nos traen

1. Gustavo Adolfo Otero: ob. cit., pág. 386.

a la memoria maestros flamencos, su *Juicio*, por ejemplo, en cuyo infierno se revuelven monstruos de ascendencia medieval, que entroncan con la escuela del Bosco y Brueghel, nos dicen cuánto contribuyeron a su formación, sobre todo a la realización de sus temas, los grabados venidos de allende el mar.

Asimismo tiene el mérito de haber salido de su arcaísmo, proveniente de las escuelas potosina, chuquisaqueña y otras locales, entroncando más directamente en el barroco europeo, pasada ya su primera época. El arcaísmo no sólo fué producto de un querer estilizar, heredado de las escuelas indígenas como se afirma ¹, sino también lo formaron estampas del xvi, o anteriores quizá, de las cuales sacó aquellos letreros explicativos y las aureolas poligonales que acompañan a algunos de sus santos.

El paisaje, aun en su colorido, lleno de verdes profundos, de rocas dolomíticas que se alzan en caprichosas formas, se puede decir que también tiene su origen en cuadros flamencos.

Es posible que no fueran sólo los grabados los que ayudaron a nuestro pintor, ya que pudo haber visto algunos cuadros, como los dos pequeños cobres, bocetos de Rubens, que hoy se encuentran en la pinacoteca de la catedral de La Paz: representan *La Serpiente de Bronce* y *La Huída a Egipto*. Van Dyck también debió influir, pues son muchas las copias que de algunos de sus cuadros se conocen, realizadas durante la época colonial, sobre todo de *La Piedad*, una de las cuales está atribuída a Holguín y se halla hoy en el Museo de la Casa de Moneda.

La inspiración que Holguín pudo tener en la pintura italiana fué pequeña, sólo la percibimos a través de la composición de algunos cuadros, especialmente el de la Sagrada Familia.

Como característica personal de Pérez Holguín se puede señalar su dibujo algo duro, que a veces trae consigo errores

1. Jorge de la Reza en su artículo *La Pintura*, del libro *Bolivia en Acción* de Herbert Kichhoff, págs. 23-26. Buenos Aires, 1949.

de proporción general en las figuras. Estos defectos son enmendados por la perfección con que realiza las diferentes partes de la figura en particular, sobre todo la cabeza y manos, cuya anatomía ha estudiado muy bien; especialmente la primera, en la que demuestra dominio, resaltando a través de la piel la osamenta y red arterial; este resalte a veces es excesivo y le sirve para producir una impresión de ascetismo. En cuanto al desnudo, aunque no tiene un conocimiento tan perfecto, lo realiza bien, en obras como el San Juan Evangelista y los condenados del Juicio Final. En general su dibujo es fuente segura de información para separar la obra directa de su mano de la de taller y discípulos, cuando en los cuadros no consta su firma.

PRIMERA ÉPOCA (1680? - 1702)

LOS PRIMEROS CUADROS

El primer cuadro que estudiaremos del pintor cochabambino es «El Martirio de San Bartolomé», de grandes dimensiones, que se halla en la Catedral de Sucre. Desde hace muchos años se creyó tener en él una auténtica obra del gran pintor español José de Ribera; así al menos constaba en la firma colocada en grandes caracteres en la parte inferior del cuadro. Transcurrió algún tiempo hasta que el señor Jorge de la Reza, estudioso de la pintura colonial en Bolivia, reconoció en el cuadro la copia de uno de los célebres aguafuertes de Rivera. Se trata del conocido «Martirio de San Bartolomé» estampa firmada por el artista español en 1624.

Posteriormente al limpiar el cuadro, los pintores bolivianos Cecilio Guzmán de Rojas (recientemente fallecido) y Luis Lucksic encontraron que la firma decía textualmente: «Mch Ribera», la palabra «Ribera» tenía caracteres del siglo XIX, en tanto que las letras «Mch» y la palabra «Potosí», semiborradas, eran del siglo XVII. La comparación de esta firma incompleta en otras de Holguín,

han hecho considerar este cuadro como obra suya. En el reverso del lienzo se indicaba que había sido retocado en el año 1853 por el pintor Porcel. 1

En efecto, cotejando el cuadro con la estampa 2 (Figs. 61 y 62), se advierte la indudable semejanza: el cuadro es la copia invertida del grabado, como sucede muchas veces en semejantes casos. La forma del lienzo es ovalada y precisamente se ha añadido a la copia del grabado los trozos que sirven para completar la composición del óvalo. Las figuras están tan idénticamente copiadas, que basta el simple cotejo del lienzo y estampa para darse cuenta que Pérez Holguín siguió a Rivera aún en los más mínimos detalles. El santo y los verdugos, tanto el que verifica la cruel operación del desuello, como aquél que en el ángulo izquierdo de la estampa presenta el cuchillo afilado, son respetados en su forma primitiva. En el cuadro solamente se ha variado la posición de los soldados que presencian el sangriento espectáculo. En la estampa presenta el guerrero el hombro izquierdo al espectador; en cambio en el cuadro, volviéndose hacia él, presenta el cuerpo y los brazos de frente, apoyados en la lanza. Aparece en el cuadro un confuso grupo en segundo término, que está representado por dos soldados, sobre cuyas cabezas sale una lanza; en la estampa hay, por el contrario, varias puntas de lanzas que llegan hasta el número de ocho. Ha conservado Holguín en el resto la composición general de Ribera.

Las diferencias entre el cuadro y la estampa son verdaderamente pequeñas y debidas probablemente a la forma del lienzo en

1. Don Melchor Pérez de Holguín, gran pintor potosino, artículo sin firma en "Cielos de Bolivia", revista del Lloyd Aéreo Boliviano.

Carlos Aramayo Alzérreca: *Melchor Pérez de Holguín el Pintor Alto-peruano de la época Colonial*. «La Prensa», Buenos Aires.

2. Reproducida por August L. Mayer: *Jusepe de Ribera* (Leipzig, 1923), lámina VII.

que Pérez tuvo que acomodar la escena. Tal es el caso de la gloria que ha añadido en la parte superior, que fué inspirada de seguro por las manos que sostienen una pequeña corona y una palma de triunfo en el borde superior del grabado. En este trozo se nos muestra Holguín siguiendo una técnica y composición que visiblemente disiente del resto del cuadro; los angelitos y el Espíritu Santo, representado por una paloma, con su nimbo en forma radiada, recurso que utilizará en cuadros posteriores, son prueba de ello. El tratamiento del claroscuro en esta parte es también diferente.

La carnación está lograda con un empaste bastante vigoroso, como se nota en la cabeza de San Bartolomé; en tanto los grupos de izquierda y derecha van engamados en oscuros, enmarcando, por así decirlo, la nota clara y de máxima luminosidad: el cuerpo del apóstol.

El primer cuadro de Holguín fechado es el «Descanso en la Huída a Egipto» firmado en 1687 (*Fig. 65*). La última cifra medio borrosa bien pudo ser un 1, y así tendríamos que retrotraer su fecha hasta 1681.

El tema que presenta no sabemos si tiene algún antecedente en la pintura colonial; se trata de la representación de la Virgen lavando. En primer término se halla la Virgen María lavando en una «batea» de madera, contemplando a su divino Hijo, que se halla durmiendo a la izquierda. La posición del dormido Niño es una de las características de Holguín, como ya veremos en otros cuadros suyos. A pesar de su poca edad apoya en el brazo derecho la cabecita, como si se tratase ya de un adulto, y es que Holguín no se pudo librar aquí de esa postura que usará a través de toda su obra. Vela el sueño del Niño un ángel, que con un dedo sobre la boca impone silencio al espectador; otro angelito, en primer plano, con una jarra de cerámica llena con agua de un arroyo la «batea» en que lava la Virgen, mientras que con su cabeza flexionada hacia la izquierda contempla el gesto de su compañero. En

segundo plano, San José está secando un lienzo ya lavado y es ayudado en su tarea por un tercer angelito. Toda la escena se desarrolla delante de un arroyuelo, al que desde una roca de la derecha cae una cascada. Por la izquierda completa la composición un grueso macizo de árboles.

La gama de colorido que el pintor ha usado, da una idea de la técnica desenvuelta del maestro; los tonos fríos están representados por un violeta en la túnica de San José y un azul en la «manta» de la Virgen, mientras es rojo el paño que sostiene el santo. La tela que cubre al Niño es de color ocre amarillento y el paisaje que se desarrolla al fondo es verde azulado, con lo que se logra un colorido armónico.

En el dibujo tenemos ya las características de Holguín, y algunos datos interesantes sobre el acentuamiento de rasgos indígenas y mestizos en la representación; tal es el caso del cabello de la Virgen que está peinado notoriamente en dos clásicas trenzas. La trenza de la derecha ha sido recientemente destrenzada, mientras que la de la izquierda aún permanece hecha ¹. Añádese a esto el sombrero y la manta; el primero es de los usados en la época por las «cholas» y que se popularizó tanto, que aún en nuestros días lo llevan las imágenes de santos; en los conventos e iglesias de Bolivia se ven muchos Santiagos y Vírgenes de toda advocación cubiertos con sombreros de ese tipo, confeccionados en fieltro o en plata batida. La vestidura que cubre los hombros de la Virgen es la típica «manta» usada aún hoy después de tres siglos por las «cholas», en las ciudades y pueblos antiplánicos. La forma en que está colocada es precisamente aquella en que se la ponen para lavar, recogida en sus dos extremos sobre el pecho

1. Todas las indias y mestizas, «cholas», se peinan imprescindiblemente así, con el cabello recogido en dos trenzas.

con un gancho o «topo» ¹, que el artista ha sustituido, seguramente por tratarse de la Virgen, por un broche de piedras preciosas. La «batea», o sea, el recipiente en que lava la Virgen, es una pieza de madera achatada y tallada sobre un pedazo de tronco de árbol; la que se usa hoy con el mismo objeto, pero que va desapareciendo, en la zona del altiplano.

Como característica de su dibujo, se advierte en primer término el plegado de los paños que es típico, sobre todo en la manta de la Virgen; es el que usará luego en sus franciscanos, especialmente en el San Pedro de Alcántara. Es un plegado vertical y plano, arcaizante, producto probable de la influencia de estampas flamencas del siglo xvi. La misma verticalidad se advierte en la túnica de San José.

En cuanto a las cabezas, es la más expresiva la de la Virgen, que tornándose a mirar a su divino hijo, tiene una dulzura en el rostro, que rara vez repetirá Holguín en su obra. La cabeza de San José, que está casi de perfil, está bastante bien dibujada, y las del Niño y los ángeles marcan el tipo característico que nos permitirá identificar imágenes infantiles en cuadros posteriores. La anatomía del desnudo en los ángeles es de las mejor logradas por el artista.

Como la gran mayoría de los pintores altoperuanos de la colonia, Pérez Holguín es un enamorado del detalle y de la anécdota, y así en este cuadro se complace en la representación de los primeros planos con florecillas y hierbas del campo, que imita con minuciosidad lo mismo que los objetos de naturaleza muerta. Probablemente esto se debe a influencia de maestros flamencos primitivos. Lo mismo se puede decir del agua que salpica al caer la cascada en el arroyo, cuyas gotas en el aire

1. «Topo»: alfiler decorado, que usan para sujetar sus mantos las indígenas de Bolivia.

parece deleitarse el pintor en retratar, con ese detallismo a veces exagerado, que da cierta amable ingenuidad al cuadro.

La composición de este cuadro la ha hecho Holguín usando la forma más sencilla: el triángulo; el vértice superior está señalado por la cabeza de San José y los inferiores por el brazo en que apoya la cabeza el niño y el pie derecho del angel, que ayuda al patriarca. El punto de interés está marcado por la cabeza de la Virgen, que atrae la vista con su maravilloso modelado. El equilibrio de claroscuro lo señala el angelito en primer término, que con su cuerpo empastado en claros, contrasta con el oscuro que tenemos en segundo plano, en el macizo de árboles. La técnica es de valorización de calidades, ya que los empastes más vigorosos están realizados en los lugares de mayor luminosidad e interés, mientras que los segundos planos y el fondo están tratados en sombras y sientas que los supervaloran.

En conjunto esta obra, firmada y fechada, demuestra ya una madurez artística que da al mismo tiempo la tónica de su personalidad; ya no es la copia casi servil del grabado, como en el caso del «Martirio de San Bartolomé»; es una composición personal, que aunque no se puede afirmar no sea inspirada, total o parcialmente por algún cuadro o estampa, tiene lo suyo, lo del medio que le rodea.

En la iglesia de Santa Teresa, de la ciudad de Potosí, se halla un cuadro con el Nacimiento de Jesús, en el que se lee: «Melchor Peres Holguin me fesit anno 1690 en 28 Diz». Es un cuadro de composición, muy bello y acabado en todas sus figuras. En él notamos color y estilo semejantes al de la Virgen Lavandera.

LA SERIE FRANCISCANA

Uno de los cuadros más característicos del primer período de Holguín y que más honda huella ha dejado en sus discípulos



FIG. 66.—San Pedro de Alcántara en éxtasis. Colección del Banco Central.
LA PAZ.



FIG. 67.—San Francisco meditando. Musco de la Casa de la Moneda. Potosí.



FIG. 68.—Santa María Magdalena. Grabado de Anthonius Nicolae.



Fig. 69.—Sueño de San Pedro Nolasco (detalle).



Fig. 70.—San Francisco meditando (detalle).



FIG. 71.—San Pedro Regalado llevado por los ángeles. Hacienda Cruzpata, Departamento de Potosí.

y en la pintura posterior a él, es el San Pedro de Alcántara firmado en 1693 (*Fig. 63*); se conocen de él muchas réplicas y variantes, de las cuales hablaremos luego. Pertenece a la serie de sus primeros cuadros de temas de santos franciscanos; el santo representado ha dado pábulo a diferentes interpretaciones: mientras unos lo llaman San Bernardino de Siena, y por tal ha pasado durante mucho tiempo, otros lo denominan San Francisco; sin embargo, creemos que se trata de San Pedro de Alcántara; sus características, tanto de asceta como de hombre enjuto y seco de carnes, con que lo pinta Holguín, hacen recordar lo que de él decía Santa Teresa: «parece hecho de raíces de árbol». Lleva, además, la capa de la orden reformada, pues él es uno de los reformadores de la orden franciscana.

Posiblemente, y sobre todo por las innumerables réplicas que de este cuadro existen, ha debido ser pintado a la vista de una estampa, que en ese tiempo era popular. Representa el lienzo al Santo a la derecha, en oración y contemplación mística; la diestra apoyada sobre el corazón como si quisiera acentuar, con la entrega de él, su adhesión total a la divinidad; la izquierda sostiene el salterio, en cuyo final hay una cruz rematada en pequeña calavera. Viste el sayal franciscano con capa que llega a la rodilla. Junto al santo, a su izquierda y en segundo plano, se halla una mesa cubierta con estera entretejida, sobre la cual está una calavera, unas disciplinas y un crucifijo de pequeña peana; todos estos detalles simbólicos de penitencia abonan más en favor de la identificación con San Pedro de Alcántara.

Indudablemente el interés principal del cuadro radica en la peculiar cabeza; debajo de un cráneo totalmente limpio de cabello, se destacan hundidas, las órbitas de los ojos, protegidas bajo las estrechas cejas, las que se juntan en gesto de dolor y éxtasis; la nariz aguileña resalta entre los pómulos, a los cuales se ha pegado tanto la carne que parece ser una fina tela, a través de la cual se transparenta la calavera. El arco cigomático está fuertemente resal-

tado y nace de la oreja apuntada en su parte superior. Enmarca la boca, entreabierta, en un gesto de abandono, casi de muerte, un bigote poco poblado; la barba se extiende también por el mentón y pómulos, acentuando las sombras del rostro.

Esta cara se diría que la compuso nuestro pintor tomando como modelo la de un moribundo, cosa que repite en varias de sus obras ascéticas.

En las manos se marcan profundamente las venas y tendones, rasgo típico en la obra del artista. Subraya la idea de ascetismo, la estera de la mesa, rota por su extremo inferior, confirmando con esto el maestro su amor y cariño al pequeño detalle. El plegado de paños análogo en todos sus cuadros contemporáneos, vertical y muy simplificado, apenas marca en la capa dos arrugas verticales a cada lado de ella; en el hábito hay tres pliegues verticales y paralelos a la derecha y tres también a la izquierda; una pequeña inflexión a la altura de la rodilla completa la anatomía del traje.

En el colorido ha realizado Holguín una obra completa en sienas, ocre y tierras, buscando una completa armonía de tonos, casi monócroma, de la que sólo destacan la cabeza y las manos.

Paralelo a este cuadro y casi una réplica de él, aunque mejor logrado, tenemos otro del mismo santo, que pertenece a la Casa de la Moneda. Las variantes con respecto al anterior son: una cabeza mejor anatomizada, la misma que usará Holguín en el cuadro de 1701, y la posición general de la figura, que ya no está en oración, sino en la acción de acabar de colocar sobre la mesa un báculo (*Fig. 64*). Las manos, tanto la que aprieta contra el pecho el rosario, como la que acaba de dejar el tosco bordón, están mejor realizadas que en el cuadro de 1693. Sobre la mesa está colocada una calavera y se apoya en ella una cruz. Aunque el plegado es duro, la fractura del manto es mejor que en el cuadro anterior; de todos modos marca este cuadro un notorio progreso, por lo que tendremos que colocarlo entre 1693 y 1701.

Se conocen muchas variantes, copias y réplicas de este mismo

tema, pero su calidad en general desmerece de los originales de Holguín. Como una de las mejores se puede citar la pequeña de la Casa de la Moneda de Potosí. Este tema influyó tanto en el Alto Perú que en muchas iglesias altiplánicas se encuentran copias del San Pedro de Alcántara; tal es el caso del lienzo existente en la Basílica de Copacabana.

En fecha 14 de agosto de 1694, firma Melchor Pérez Holguín su cuadro de «San Francisco de Asís meditando», que actualmente pertenece a la Casa de la Moneda (*Fig. 67*). Este cuadro sugiere inmediatamente la idea de estar inspirado en un grabado, por la postura del santo, muy repetida por nuestro artista, proveniente de los pintores primitivos, y el paisaje del fondo que es convencional. Antonius Nicolás tiene una estampa de la Magdalena Penitente, en la que hay que buscar la génesis del cuadro de Holguín (*Fig. 68*). Si no directamente en esta estampa, en alguna otra interpretación, buscó nuestro maestro los elementos para su composición. San Francisco apoya su rostro, al igual que la Magdalena, en uno de sus brazos, mientras con el otro sostiene la calavera sobre la rodilla. Los pliegues dibujan las piernas, en singular postura, a través de las vestiduras, y una mesa sobre la que está un crucifijo se destaca igualmente en ambas composiciones.

La figura del santo en el cuadro de Holguín se halla en actitud de contemplar el crucifijo, que, junto a un libro de oraciones y unas disciplinas, está sobre la mesa. Alza su rostro barbado, en mística contemplación, pero con los rasgos muy suavizados, que hacen de él el antecedente del «San Diego de Alcalá» de su última época. Es de hacer notar la diferencia de este rostro con el del autorretrato de 1716, con lo que queda descartada definitivamente la teoría de que se trate de otro autorretrato, creencia que hasta hoy ha imperado. La capucha que cubre la cabeza, carente de pliegues que le presten naturalidad y gracia, entroca con el sayal de plegado vertical y arcaizante; las manos y los pies están perfectamente anatomizados, al igual que el dibujo de la calavera, pero

el conjunto nos trae a la vista una figura cuyo cánon de altura no pasa de siete cabezas.

El paisaje de fondo con sus imponentes rocas, tan ajenas a la altiplanicie inmensa de la puna o a los amenos valles de Cochabamba, nos habla a las claras de una inspiración extraña, la del grabado. El corte duro de las rocas y las montañas que cierran el paisaje, tras un campo de arbustos de estructura escamosa, nos muestran la influencia flamenca. A la derecha del Santo, un manojo de rosas, pintadas en tonos pálidos, decoran el oscuro trozo que nos lleva de los pies de San Francisco al paisaje lleno de luz.

El extremo superior de la cruz, el pie derecho del santo y la esquina inferior de la mesa marcan los vértices de un triángulo rectángulo, en que se inscribe nítida la figura. El segundo plano lo dan las rocas trabajadas en tonos muy oscuros, que abiertas a su derecha dejan ver en último término un hermoso paisaje entonado en verdes.

En el año 1697, no mucho después del «San Francisco», firma Holguín un lienzo de no muy vastas proporciones, que está hoy decorando uno de los cuatro medallones de la Iglesia del pueblo de Puna ¹, población no muy lejana de la Villa Imperial. Se trata del «Martirio de San Lorenzo». El encontrar esta obra de temprana fecha en un pueblo distante de la órbita de trabajo de Pérez Holguín, nos demuestra el crédito que ya tenía por entonces su pintura, a los pocos años de haberse radicado en Potosí. El cuadro que tratamos es casi una monocromía, pues sus tonos logrados con grises profundos, marcan un punto interesante en la producción holguinesca de esta época.

Como representación iconográfica, la de Holguín ha seguido las corrientes de su época, pues son conocidos los lienzos que

1. Junto a este medallón hay otros tres de igual magnitud, con obras también de Holguín.

tratan el asunto, inspirados los unos en Rubens, como el atribuido a Juan Bautista Vázquez ¹ en la Iglesia de las Nieves en Bogotá, y los otros en el Tiziano. Las interpretaciones de ambos cuadros llegaron con profusión a América en estampas y grabados y probablemente tuvo Holguín en sus manos ambas, al decidirse a pintar el tema; quizá, sin embargo, hayan influido más en él las penumbras y livideces del veneciano que las rubicundeces del flamenco.

En cuanto al claroscuro, es admirable el tratamiento del fuego que contrasta las oscuras y sombreadas caras de los sayones en segundo término.

En 1698 firma Holguín un pequeño cuadro de San Antonio, ahora en la Casa de la Moneda, común en colorido y dibujo a los otros santos franciscanos de este período. La figura del Santo está de hinojos, frente a la imagen de la Virgen con su Divino Hijo, que se le aparece.

«San Pedro de Alcántara en éxtasis» está firmado y fechado en 1701 y es uno de los cuadros de tema franciscano de más pequeñas dimensiones (*Fig. 66*). En él guarda la figura del Santo los tonos grises y sienas de los cuadros anteriores, pero en las figuras del Cristo y del ángel reaparece el colorido brillante que vimos en el «Descanso en la Huída a Egipto». Con este cuadro desterrará Holguín la manera monocromática de su primer momento, y aparece una etapa más llena de color que poco a poco va enriqueciendo su paleta.

La escena representada es la refección que ofreció Santa Teresa al austero santo, como la describe la Leyenda de Oro ²: «Habiendo ido el Santo a la ciudad de Avila le convidó a comer Santa Teresa... sentado a la mesa, no quiso comer más que una

1. Diego Angulo Iníguez: ob. cit. pág. 454.

2. Varios Padres de la Compañía de Jesús: *La Leyenda de Oro*, t. III, págs. 283 y ss.

escudilla de potaje... pero Dios, que no sabe escasear sus favores, y gusta de los convites que celebra la caridad y no la gula, se apareció visible a los dos santos en forma de mancebo de maravillosa majestad y hermosura, y sentándose a la mesa al lado del santo padre partió el manjar que estaba en la mesa, y haciendo plato al santo se le puso delante y le mandó que comiese... Comió algunos bocados partidos de la mano de Cristo, y luego tomó el Señor un vaso de agua que estaba en la mesa y se le aplicó a la boca para que bebiese... quedando el santo anegado en gozos celestiales».

Se trata, por lo tanto, de la escena ocurrida en presencia de Santa Teresa, a la cual añadió Holguín, para enriquecer su cuadro, la presencia de un ángel, descrito quizá en otra relación del mismo milagro, el que ayuda al Redentor en su tarea de dar de comer a San Pedro.

Al santo nos lo representa el pintor con el mismo rostro que en los anteriores lienzos, pero algo más dramatizado, el cuerpo desfalleciente y sosteniendo en las manos, muy expresivas, el rosario y un báculo.

El Cristo ingenuamente ofrece la comida al santo, en sencilla cuchara de palo con mango curvo, como las que aún hoy día usan los indígenas en Bolivia; con el brazo izquierdo, amorosamente sostiene al santo que está exánime. Al lado derecho, un ángel se acerca, extendiendo los brazos, con una bandeja donde está el alimento. Completan el conjunto dos angelillos colocados a los pies de Cristo. El ángel lleva sobre el hombro izquierdo una manta roja, veteada en toda su extensión; se trata de un «poncho» ¹. Esta figura del ángel, con el cabello revuelto, es más barroca que sus compañeras y nos muestra una túnica recogida con gracia, que recuerda algo a Zurbarán y Valdés Leal.

1. «Poncho»: pieza de tela cuadrada, con una abertura en el centro, que usan los indígenas bolivianos a manera de sobretodo.

El ropaje del Cristo cae en pliegues sueltos, aunque no con el barroquismo que cronológicamente le correspondería; el manto es de color rojo vivo y la túnica color ocre verdoso.

Es curioso confrontar en esta obra la diferencia marcada entre el rostro del santo, cuyos rasgos acentuados ya conocemos, y la figura del Cristo, que es nueva en la iconografía holguinesca, cuyo rostro, bello e idealizado, da el prototipo de la figura de Nuestro Señor, existente en toda la obra pictórica del maestro. Es la misma faz del Nazareno de la colección Frías y el mismo Jesucristo que, triunfante, veremos aparecer en el «Juicio Final». Los rasgos, muy suaves, son comunes no sólo a la obra de nuestro pintor, sino a los Cristos de muchos maestros anónimos coloniales.

En la hacienda Cruzpata del Cantón Miculpaya, en el departamento de Potosí, firmado y sin fechar, se halla el cuadro «San Pedro Regalado elevado por ángeles» ¹. Representa por su procedencia uno de tantos encargos que se hacían a los pintores en ese tiempo por personas nobles o acomodadas. En Potosí, debido al intenso frío y ya en esta época de bonanza económica, los nobles y mineros acaudalados se establecieron en los valles más bajos y saludables de Miculpaya, Cinti y otros, y a la usanza de la época, disponían en las fincas o haciendas capillas a los santos de su devoción. Para decorar estas iglesias encargaban muchos lienzos, tal es el caso seguramente del cuadro que tratamos y de otros dos, firmados por Holguín, que se encuentran también en el cantón Miculpaya.

Representa este cuadro de San Pedro Regalado el momento en que es elevado a los cielos por ángeles (*Fig. 71*). Completa la composición a la derecha una visión de la Virgen; las figuras se destacan sobre un paisaje de fondo.

1. Enrique Marco Dorta en *Historia del Arte Hispanoamericano*, pág. 491.

El santo, en arrebató místico, se abandona completamente a la deliciosa sensación del vuelo, sosteniendo apenas entre sus manos un báculo y un libro; entre tanto dos ángeles con enorme cuidado y dedicación elevan al santo. En sus caras juveniles ha puesto el maestro toda la dulzura de que es capaz en este período, que supera al éxtasis de 1701. Un angelito, en la parte inferior izquierda, sostiene el cordón que ciñe la cintura del santo, como tratando de liberarlo de su peso y ayudar así la labor de sus compañeros.

En conjunto de colorido y composición, este cuadro es más gracioso y más bello que los anteriores. La visión de la Virgen alcanza mayor corporeidad incluso en el halo que la rodea. Persiste el rayado del sayal franciscano y la forma y colorido del paisaje. La composición del santo elevado por los ángeles es de un barroquismo desusado en el pintor y con ella acércase mucho a la escuela sevillana del xvii.

Para realizar este cuadro se inspiró Pérez Hólguín, sin duda alguna, en una estampa que debió ser muy popular a fines del siglo xvii. La existencia de un cuadro y un relieve, en la iglesia de San Francisco de Palma de Mallorca, exactamente iguales a la obra que nos ocupa, prueban la existencia de un modelo común.

La misma estampa debió inspirar al pintor colonial, Diego Borgraf, en su cuadro titulado Santa Teresa, de la Iglesia de San Francisco en Tlaxcala 1. El santo, que es llevado también por ángeles en el cuadro de Borgraf, es San Pedro de Alcántara; ya en la parte inferior se lo ve andando con un compañero sobre las aguas, señal que hace inequívoca la identificación.

Contemporáneo de los cuadros de la vida de San Pedro de Alcántara y antes de concluir el siglo hay que colocar el pequeño lienzo de San Juan de Dios, que por todas sus características es seguramente de Hólguín. Es interesante el análisis de este pequeño

1. Diego Angulo Iníguez, obr. cit. fig. 392, pág. 433.



FIG. 72.—La Sagrada Familia. Colección Banco Central. LA PAZ



Fig. 73.—El triunfo de la Iglesia. Parroquia de San Lorenzo, Potosí.



FIG. 74.—El Juicio Final. Parroquia de San Lorenzo, Porrosí.



FIG. 75.—Sueño de San Pedro Nolasco. Iglesia de la Merced. SUCRE.



FIG. 76.—La siembra divina. Iglesia de la Merced. SUCRE.

cuadro ya que en él se comprueba una vez más, y plenamente la influencia de las estampas y grabados que desde el siglo xvi sirvieron a los artistas para la inspiración de sus temas.

El cuadro está ciertamente inspirado en un pequeño grabado, perteneciente a un libro devoto o a una colección de estampas piadosas. En los libros de oraciones que llegaban de Europa, los pintores tenían, en los numerosos grabados que los ilustraban, una segura fuente de inspiración y composición. El grabado a que aludimos es original del grabador flamenco Cornelis Galle, ¹ perteneciente a una familia de grabadores, y nace en Amberes en 1642, falleciendo en 1701; como se ve es contemporáneo de nuestro pintor. En la colección a que pertenece dicho grabado se advierte una similitud con muchas pinturas coloniales americanas, y especialmente parece que nuestro maestro consultó varios de ellos para componer sus cuadros.

Holguín reproduce en su San Juan de Dios, el grabado de Galle con variantes muy pequeñas. En él se ve al Santo que sostiene a un pobre, enfermo, que se apoya desfalleciente en sus brazos y pecho. El cuerpo semidesnudo del pobre está cubierto por la capa de San Juan. Hay un rompimiento de gloria hacia la derecha, y en él, sobre nubes, aparece la Virgen María con el Niño Jesús contemplando la escena. Dos gradas separan el primer plano del segundo en que se desarrolla una galería con pilares; acceden a ella puertas, al parecer de un hospital. Por el corredor deambulan varios religiosos y al fondo se advierte un cuadro en la pared y en ella dos ventanas. Detrás de San Juan de Dios cierra la composición una cortina plegada que cubre una columna. Una bandeja y una hucha con el letrero «Charit», completan el grabado. Holguín, en su cuadro, respetó completamente la disposición del grabado y sólo se pueden advertir sus rasgos personales a través del rostro y manos del enfermo, el que pintado por Holguín es

1. Biblioteca Nacional, Madrid.-Sección de Estampas.

de un dramatismo tan grande que parece moribundo. Tanto por el colorido como por la fisonomía de su cara que se eleva a contemplar la celestial visión, con los ojos terriblemente hundidos, los pómulos salientes, la nariz afilada, nos vuelve a dar la idea de haber sacado el pintor el rostro de un agonizante. La expresión de las manos y el resto de las vestiduras nos muestran el pincel del maestro. Las variantes con la estampa son: la imagen de la Virgen en el cuadro está coronada, y la posición del Niño Jesús es un poco diferente. Holguín ha acentuado el patetismo de su cuadro oscureciendo todos los tonos, y dando fuerza mediante ésto al claroscuro. Por último tenemos en la colección del Banco Central, un cuadro, donde está San Francisco de Paula arrodillado y en oración. Este lienzo está tratado en sienas y pardos (*fig. 80*).

Fechado en 1702, tenemos en la Sacristía de la iglesia de Santa Mónica de Potosí, un cuadro de «Cristo con la Cruz auestas», tema muy usual en la pintura colonial, al cual recurría la devoción para impresionar a los fieles, desfigurándolo por la sangre y los golpes. Estas imágenes llenas de sobredorados y aureolas esplendentes, en forma radial o poligonal, no pocas veces llevan por vestidura, sobrepuestos al cuadro, terciopelos bordados en oro, sogas, coronas y aureolas en chapa de plata batida, que se sujetaban al lienzo o tabla. No es difícil que la mente ingenua de los nativos, así como vestía y estofaba las imágenes de bulto, quisiera hacer lo mismo con las pinturas, que eran para ella de igual majestad.

Dados estos antecedentes es fácil advertir la dificultad de pintar un cuadro libre de todo esto y Pérez Holguín no puede evitar en esta obra el sobredorar las vestiduras del Redentor a la manera y gusto de sus contemporáneos. A través de esta modalidad, es difícil comprender a nuestro pintor, del que sólo conocemos pocos cuadros sobredorados, que salen por completo de su restante producción.

Existe otro Jesús Nazareno, réplica probablemente del

anterior, que pertenece a la colección Michel, con un donante en la parte inferior izquierda. En este cuadro, Jesucristo ha caído por el peso de la cruz, que le ayudan a levantar tres santos: un dominico, un agustino y un seglar; santos éstos seguramente de la devoción del donante. La magnificencia de la divinidad de Cristo, aquí también se ha realzado mediante el típico dorado de las vestiduras y la aureola que en este caso está formada por triángulos.

A este mismo período corresponde un «Calvario», que influido por el estilo catequístico, reproduce una serie de pequeñas escenas de la vida de Cristo, rodeando al tema central. Está esta obra en una colección de la ciudad de Sucre y ostenta la firma de nuestro artista.

SEGUNDO PERÍODO (1706-1716)

LAS GRANDES COMPOSICIONES DE PÉREZ HOLGUÍN

Una vez formado su estilo, Holguín se dedica a pintar grandes cuadros de composición, el primero de los cuales está firmado y fechado en 1706. Es este lienzo de grandes dimensiones y parece haber sido hecho para ser colocado junto al «Juicio Final» que tiene casi sus mismas dimensiones y el tema tratado en forma análoga; ambos se encuentran hoy en la Parroquia de San Lorenzo de Potosí.

El tema de dicho cuadro es el «Triunfo de la Iglesia» o «La Barca de Pedro» (*figs. 73 y 78 bis*) y está tratado en forma amplia con abundancia de escenas, aunque conservando la unidad y tratando de concentrar la atención en la composición central. Indica ésto un avance, pues salvo en su cuadro de 1716, no fragmenta ya sus obras en pequeños recuadros, como lo hizo más tarde su seguidor Gaspar Miguel de Berrío en algunas telas. Pero ya sea por necesidades catequísticas, ya por ese medievalismo del cual nuestros pintores no se pudieron desprender, llena profusa-

mente el cuadro de leyendas explicativas, en su mayoría en castellano. Tampoco podrá librarse de esto en otros lienzos de igual envergadura, por la amplitud del tema, como el «Juicio Final» y la «Entrada del Arzobispo Morcillo».

En el centro del cuadro está representada la barca de Pedro, a la manera de una carabela, la cual simboliza la Iglesia. En el centro se alza la cruz de la que pende Jesucristo, y que hace las veces de mástil; la vela sirve de fondo al cuerpo del Redentor, realizado a la manera de la escuela española, y a los angelitos que revolotean llevando los símbolos de la pasión. Al pie de la cruz se halla la Virgen en actitud de contemplar a su Hijo y San Juan Evangelista que porta una escalera, símbolo de su martirio.

La cruz divide la cubierta del barco en dos grupos. A la derecha de Jesús, San Juan Bautista y los apóstoles, encabezados por Pedro, que está sentado en el timón del barco, bajo la bandera pontificia, sujetando a su diestra un libro y a su siniestra las simbólicas llaves. Los demás apóstoles están en su mayoría acompañados por sus respectivos signos. A la izquierda del Crucificado y defendiendo algunos de ellos con arcos la barca, de la muerte y los demonios, se encuentran algunos Santos fundadores de órdenes, los más populares y de mayor representación iconográfica en el siglo xvii. Podemos distinguir entre ellos tres franciscanos, uno de los cuales sin duda es el Seráfico de Asís, el que se encuentra más cerca de la cruz. Entre San Pedro Nolasco y San Bernardo se distingue a San Francisco de Paula; al fondo están San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, y por último sobre la proa dos Santos eremitas, uno de ellos lanzando el ancla alrededor de la cual se lee: «Certitvdo promisionis dei».

Lo más destacado es la figura del Salvador, con el rostro alto y expresivo, luego la Virgen, San Juan y San Pedro, que están cuidados y en lugar prominente; los demás Santos descritos tienen en forma más o menos acentuada las características de Holguín, y forman un conjunto uniforme.

Es curiosa como está resuelta la colocación de los Doctores de la Iglesia en forma de remeros, en una especie de canoa adosada al barco mayor. Con ellos está al lado de la proa Santo Domingo, figura que parece desprendida del grupo de los Santos antes descritos y muy similar a ellos en la proporción. Holguín ha colocado al centro de los Doctores a Santo Tomás de Aquino. En el borde de la barquita se lee: «Escriptvra et remis doctores aequora sulcant». ¹

Y en los remos que sujetan los cinco personajes, hay leyenda alusivas a las partes más importantes de la Sagrada Escritura. (Fig. 13). El primero es San Gregorio, con vestiduras pontificales y en su remo se lee «Epistolae Pauli»; luego está San Jerónimo con la leyenda: «Lib: Salomonis»; Santo Tomás con la leyenda: «Quinquit Lib: Moises»; San Agustín con la leyenda «Evangelia», y por último San Ambrosio con la leyenda: «Propheta».

La nave, en medio de las aguas, está rodeada por sus enemigos; atacan la proa la muerte que cabalga en un monstruo; junto al arco que sujeta se lee: «muerte eterna»; a su lado un demonio que está sobre una quimera, empuña un arma de fuego de la época. En primer plano y al centro flotan los restos de la recién hundida nave de la Reforma y de la Herejía, y se ven los cuerpos de Arrio, Lutero y otros, que tratan de salvarse. Algunos de ellos ostentan su nombre en la frente.

A la izquierda, en tierra, un grupo de soldados con el estandarte de Carlos V, aluden a la lucha del Emperador con los protestantes ².

Todo lo descrito, más fuertemente contrastado que el resto del cuadro, forma un primer plano definido en un triángulo, limitado por líneas que van, del grupo de soldados al extremo superior del mástil, de éste a dos columnas dóricas cuyo fuste está quebrado,

1. Con la escritura y con los remos, los doctores surcan los mares.

2. Enrique Marco Dorta: ob y cap. cit. pág. 492.

y por último la del extremo inferior del cuadro. En segundo plano está el mar surcado por barquillas más pequeñas. A mano izquierda están tres de ellas individualizadas por sus respectivos letreros, en una de las cuales se ve a Daniel con los tres jóvenes que fueron arrojados al horno por Nabucodonosor; las otras dos son también tripuladas por personajes del Antiguo Testamento. A mano derecha se ve otra barca, que avanza hacia el espectador, con los Santos Inocentes, a quienes baja a coronar un ángel del cielo. Los confines del mar, en la parte superior, son dos escenas: la de la izquierda en la que se narra la conversión de San Pablo en su camino a Damasco y la derecha en que está la ciudad de Constantinopla. Ambas escenas están separadas por una gloria que irrumpe en la parte central, sobre la nave de la Iglesia. Sobre las nubes aparecen muchas figuras de ángeles y los Evangelistas colocados dos a dos en forma simétrica, sosteniendo con una mano, su evangelio y con la otra una trompeta, con la que anuncian la Buena Nueva. Por la derecha y en forma independiente, avanza el arcángel San Miguel atacando a un pequeño monstruo, representación del demonio, que vuela sobre la barca de Pedro y de cuya boca sale un letrero que dice: «Tentatio maligna».

En el conjunto central, las figuras de los Santos Padres y Santo Tomás son los mejores, con rostros bien individualizados: San Gregorio con la mirada alta da lugar a un bello escorzo y San Jerónimo encorvado sobre un remo, en la figura de un noble anciano, son las más perfectas. Luego es interesante el grupo de los soldados de la izquierda con cabezas netamente holguinescas, de rasgos muy acentuados, a pesar de lo cual no pierden belleza ni juventud. La figura de San Miguel es semejante a la que luego veremos en el «Juicio Final», más dinámica pero menos bella.

La composición de este cuadro denota un gran esfuerzo en Pérez Holguín, ya que en Potosí, a cuatro mil metros de altura, separado por los Andes del mar, no conocía la forma de los barcos ni el mismo mar quizá, lo que denota la necesidad de una docu-

mentación gráfica, por medio de grabados, de la cual se ha servido sin duda para realizar esta obra.

La visión de las dos ciudades parecen hablarnos de los grabados que las inspiraron.

Tenemos luego el cuadro del «Juicio Final» cuya firma se lee en una roca, y un pergamino al centro del cuadro: «Melchor Pérez Holguín me fecipt. en Potosí. — Se acabó en XXI de diciembre Del Año De 1708».

En este cuadro lleva Holguín sus posibilidades de pintor y dibujante al máximo, ya que tratándose de tema tan complejo no pudo menos que hacerlo así. Es indudable el antecedente de este cuadro en la pintura flamenca, ya que pocos pintores de esta escuela han escapado a la representación del Juicio, y esas composiciones han sido muy difundidas luego por grabados, juntamente con las de los grabadores alemanes. Muchos rasgos característicos confirman su vieja ascendencia medieval, como el Cristo sentado sobre el arco iris, que se ve en grabados flamencos. La disposición y los personajes del infierno parecen ser arrancados de un Bosco o un Bruegel. Seguramente investigando se podría encontrar con no mucha dificultad la estampa o grabado que consultó Holguín para componer esta obra.

Ha concebido nuestro artista el «Juicio Final» dividiendo la escena en tres partes: una celestial o rompimiento de gloria, otra terrestre, unidas ambas por la procesión de bienaventurados, y una tercera subterránea donde están el purgatorio y el infierno. (*Figs. 74 y 79*).

En la parte celestial o superior, en el centro, está la figura de Cristo Juez, en gloria, nimbado por rayos que rodean su figura y que al irse desvaneciendo dejan, como en penumbra luminosa, a los ángeles que lo rodean. Está Jesús sentado sobre el arco iris que nace entre dos nubes, sosteniendo en la mano derecha el cetro de la tribu de Judá; una túnica cae sobre sus rodillas en pliegues bastante sencillos y un manto volante cubre su brazo y hombro

derechos. Grueso círculo luminoso enmarca y resalta el cuerpo de Cristo separándolo del resto del cuadro; del círculo salen muchos rayos de luz, que se esparcen en todos sentidos; es esto una modalidad que viene desde la Edad Media. La actitud de la cabeza y las manos de Jesús parecen señalar la majestad de la imponente figura, que lleva en sí los estigmas de la pasión. Encima de su cabeza gravita la figura del Espíritu Santo en forma de paloma y cobijando el conjunto se ve apenas la figura del Padre.

A ambos lados del Juez Supremo y en la parte superior se ven sendos grupos de Santos y ángeles. En el de la izquierda encabezan la Virgen María con aureola de rayos y San José, con azucenas en la mano, a los ángeles que sostienen símbolo de la pasión, entre ellos el lienzo de la Verónica. Precede al grupo de la derecha la figura del Bautista, a continuación ángeles portan la cruz, lanza, caña, y tenazas, todos símbolos de la pasión. Detrás de estos dos grupos se extienden otros, en los que se adivinan santos y bienaventurados, entre ellos se ven los apóstoles y evangelistas; se distingue a San Andrés, y por una leyenda a San Marcos.

Un detalle interesante de iconografía es la incorporación en el grupo posterior al Bautista de cinco figuras con vestimenta indígena, que corresponde al deseo muy natural, que tenía nuestro artista, de dar también su parte en la gloria a sus compatriotas ¹.

A los costados del arco iris y del nimbo, se ven muchas cabecitas de ángeles, de deliciosa factura, y cerrando esta parte del cuadro se hallan a la izquierda Moisés con aureola y letrero, y San Juan Evangelista, cuyo nombre se lee en el evangelio que sostiene. A la derecha y también con un libro en el que se lee su nombre, está Henos, y con un letrero y una espada de fuego, el profeta Elías. Detrás de Moisés, se ven a los santos

1. Estos indígenas, se hallan vestidos con ponchos los hombres y «llicllas» las mujeres.



FIG. 77.—San Juan Evangelista, Museo Charcas. SUCRE.



FIG. 78.—La Anunciación. Iglesia de la Merced. SUCRE.



FIG. 78 bis.—El triunfo de la Iglesia (detalle).



FIG. 79.—El Juicio Final (detalle).



Fig. 80.—San Francisco de Paula, Colección del
Banco Central. LA PAZ.



Fig. 81.—San Juan Bautista, Colección del
Banco Central. LA PAZ.

Bernardo, Francisco, Agustín, Pedro Nolasco y las santas Teresa y Clara.

Dividiendo la parte de la gloria, de la tierra, con una de sus plantas sobre el globo terráqueo y otra sobre una nube, aparece San Miguel sosteniendo la cruz. Es probablemente la mejor figura de cuadro tanto por su dibujo como por su colorido. Rodean al arcángel sobre unas nubes dos ángeles que sostienen el «I. N. R. I.», la corona de espinas y dos clavos. Confluyen hacia San Miguel en veloz vuelo un ángel y un demonio con sendos libros abiertos en que respectivamente se lee: «Era pobre —era el mínimo de los hombres» y «Tenía por su Dios a su vientre. Tenía por —su ídolo a su honra». Representan seguramente las buenas y malas obras del alma.

Debajo de la Gloria y entre el cielo y la tierra se encuentran los cuatro ángeles de la visión de San Juan, que con trompetas vuelan por encima de los mortales anunciando el Juicio, con los letreros: «Levantaos» «Mvertos» los de la izquierda, y: «Venid», «al Juicio» los de la derecha ¹.

En la parte terrestre, se ve con cierta sorpresa, que centra la atención la figura de un hombre vestido, con traje del siglo XVIII, que adoptando la clásica posición holguinesca, piensa y reflexiona, sin advertir lo que a su alrededor pasa. El ángel que a su espalda levanta la mano hacia el cielo y el demonio, que arrodillado le tienta, dan la idea de ser un alma que imagina su propio Juicio. Apoya la figura su codo sobre una gran piedra y sostiene en la mano un compás. En la roca ha estampado su firma Melchor Pérez Holguín.

No sería raro que el personaje pintado en tan privilegiada posición sea el artista, ya que en otros cuadros también se ha colo-

1. Para que el comienzo de las frases salga directamente de la trompeta, Pérez, ha invertido la frase como si estuviera reflejada en un espejo. Esto sucede también en otros cuadros suyos.

cado en el centro, como luego veremos. Los rasgos faciales coinciden con el autorretrato de 1716.

Hay marcada desproporción entre el grupo de los que se salvan y el de los condenados, pues ha desarrollado el pintor mejor técnica en el grupo del infierno. Ha concebido al grupo de bienaventurados como inmensa multitud que se dirige hacia la puerta del cielo, situada a la izquierda. Se ven en primer plano saliendo de sus tumbas algunos resucitados que expresan su alegría diciendo alabanzas como aquélla: «bendito seas tan gran Señor» o la otra «bendito seas Cuerpo». Unos ángeles ayudan a los resucitados, y otros, esparciendo flores por el camino, alientan a los salvados en su ascensión; la multitud de éstos está formada por religiosos de distintas órdenes, portando cada una su estandarte o bandera. En primer término se ven a los agustinos y recoletos, luego los mercedarios y juandedianos. Se adivinan a lo lejos los dominicos y frailes menores. Encabezando la marcha y ya en la parte superior hay diáconos, vírgenes y otros bienaventurados que, recibiendo sus coronas de gloria entran por la puerta del cielo, que está concebida como monumento de triunfo, como los que se hacían en honor de sucesos o personajes famosos. Este género de construcciones puede darnos idea de las formas arquitectónicas de comienzos del xvii en Potosí. Se trata de un arco cuyas impostas son la misma moldura, marcada en la pared del monumento. Señalan el primer orden de la construcción dos columnas con capiteles corintios y una cornisa encima de la cual hay un segundo cuerpo a manera de ático, que lleva en su centro un medallón con el símbolo mariano y a los costados dos óculos. En forma similar y escalonados hay otros dos cuerpos que rematan con varios ángeles. Guardando la puerta del cielo hay también otros ángeles y la flanquean los santos Pedro y Pablo.

La llanura árida en que se desarrolla el Juicio tiene por fondo una inmensa arboleda, en que se ve el Paraíso terrenal con las figuras de Adán y Eva y fuera de él Abel en oración.

Entre los condenados se ven escenas realmente dramáticas; varios de ellos expresan su desesperación mediante letreros como: «Maldito seas» y «he perdido mi bien eternamente». Los demonios atormentan a los condenados golpeándolos y arrastrándolos por el suelo, hasta que en confuso tropel los precipitan al averno. En este grupo el artista ha llevado las expresiones de los rostros a extremos casi caricaturescos. El ángel de la ira de Dios, con blanca vestidura, expulsa a los condenados con una espada de fuego. En el fondo de todo este caos se yergue amenazadora una cadena de montañas, cuyos picos resaltan a la mortecina luz del sol, que se oculta entre negros nubarrones. La negrura mayor del cuadro señala la entrada del infierno, constituida por la boca abierta de un monstruo sobre la que están tres figuras, dos de las cuales son el tiempo y la muerte. Es el tiempo un viejo de lengua barba blanca que lleva una guadaña en la mano y un reloj de arena sobre la cabeza. Entre sus labios sostiene un canuto con el que hace pompas de jabón, señalando así la vanidad y la inestabilidad de las cosas del mundo. La muerte, la figura más realista del cuadro, irrumpe en él por la derecha.

En la parte inferior hay tres separaciones, la primera con el limbo, la segunda con el purgatorio y separado de este con gruesa reja de hierro el infierno, que es lo mejor del lienzo. En ella Holguín nos muestra en siete escenas los pecados capitales con imaginación realmente correspondiente a un Bosco.

De la reja hacia la derecha, tenemos dos dragones que despedazan a un hombre: «ira»; más allá un engendro con orejas de asno y colmillos, fuerza a un hombre a beber plomo derretido con un embudo; es «la gula». Un demonio con cabeza de descomunal gallo, arranca la lengua de otro condenado, a cuyo cuello se arrolla una serpiente: «la soberbia». Encima de esta escena está la «pereza», en la que un asno obliga a dos hombres a encajarse en una vasija. La envidia tiene su lugar en este infierno mediante una figura que lleva en la cara un mascarón y de cuya cabeza

salen serpientes. Un avariento padece junto a la envidia el suplicio de la rueda. Finalmente está la lujuria representada por un horrible y descomunal sapo. En actitud de vigilancia se halla Satanás, encarnado en un enorme macho cabrío, que tiene detrás, sumergido en la boca de colosal dentadura, la persona de Judas. Gravita sobre el infierno el siguiente letrero: «Ai de nosotros porque pecamos. O momento de quien pende toda vna eternidad».

Todos estos letreros, con otros mayores que ocupan gran extensión en la parte central del cuadro, son los que seguramente sirvieron para cumplir la misión catequística, para la que fué pintado este cuadro.

Indudablemente este cuadro es uno de los más importantes, en la pintura religiosa del Alto Perú. Tiene en su factura imperfecciones de dibujo, pero manifiesta en cambio una gran concepción en partes como el infierno, donde la pintura de Holguín alcanza una realización plena. En cuanto al paisaje hay que advertir el contraste entre el bosque plácido perdiéndose en la lejanía y las agrestes montañas, en que quizá reflejó Holguín, su personal idea de los majestuosos Andes. En el colorido hay que destacar la parte del infierno, que triunfa del resto con tonos rojos que emergen de sombras casi negras. Hay en él un estudio completo del claroscuro. Es el cielo, por el contrario, una mancha luminosa que de izquierda a derecha se va entenebreciendo y llega al máximo de oscuridad en el infierno.

Para componer tanto «El Juicio Final» como el «Triunfo de la Iglesia» el pintor se debió asesorar por algún eclesiástico o religioso, lo que se hace patente en los letreros latinos que se han puesto a ambos cuadros.

Los temas elegidos para la realización de ambos lienzos, son extraños en la pintura colonial y quizá se podría afirmar que no tienen antecedentes en el Perú. Sólo el tema del «Juicio Final» ha dejado influencias pues en varias iglesias de la altiplanicie boliviana, vemos representaciones posteriores y similares a la de Holguín.

Relacionado con el «Juicio Final» y por estos mismos años podemos colocar un pequeño lienzo que representa la Resurrección, con una figura central de Jesucristo ascendiendo que lleva un lábaro y una palma en su mano izquierda; al fondo un ángel muestra el sepulcro vacío y en primer plano asiste al milagro una mujer, cuya presencia no podemos explicar iconográficamente. La figura del Cristo, muy parecida a la del Juicio, tiene como aquélla un manto que cubre su brazo izquierdo y que vuela por efecto de la ascensión. La cabeza está aquí mejor tratada, en escorzo, con la mirada alta, la cabellera revuelta completa su maravilloso barroquismo. La mujer en actitud de extática admiración forma con Cristo un conjunto lleno de movimiento. La figura del ángel se advierte entre los verdes cenizas del paisaje y árboles. La luz que irradia del Resucitado y algunas nubes completan el fondo.

Otro cuadro de 1708 tiene la firma: «Melchor Peres Holguin Me fesit Inbentor en Potossi. Año 1708». ¹ Es éste otro de los cuadros hallados en Miculpaya, a que nos referimos anteriormente. Se trata de «Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación». Conocida es la inmensa producción de este tipo de cuadros, con el Cristo lacerado y sangriento. Antecedentes españoles tiene este Cristo en algunas pinturas de Zurbarán, y especialmente en la conocida de Murillo. Grabados sobre este tema abundan mucho y pudo nuestro pintor haber visto alguno de ellos para componer su obra. Sin embargo, en la firma pone «inbentor» o sea que él inventó la composición.

En el cuadro, que es apaisado, vemos al divino Redentor, que

1. Este cuadro y otros dos fueron hallados en la citada finca por el pintor potosino Teófilo Loayza en 1949. La información sobre los cuadros de Miculpaya y varias otras de este artículo nos han sido proporcionadas gentilmente por el Dr. Domingo Flores, Presidente de la Sociedad Geográfica de Potosí, a quien hacemos constar también nuestro agradecimiento por algunas de las fotografías que ilustran este trabajo.

de rodillas recoge sus vestiduras. Su espalda desnuda está cubierta de sangre, lo mismo que parte de sus brazos y piernas. La mano derecha coge la túnica, mientras que con la izquierda se apoya vacilante en el suelo. Una gran luz ilumina y hace resplandecer su figura; en el fondo se ve una pequeña columna, a la que ha estado atado Cristo durante la flagelación; de ella cuelgan cuerdas que caen hasta el suelo. Al lado de la columna se encuentra arrodillado el apóstol San Pedro, la mejor figura del cuadro, que en actitud orante eleva sus ojos al cielo llorando su pecado. El plegado de sus vestiduras señala una conquista en el dibujo de Holguín. La cabeza es maravillosa y los rasgos de ella muy bien logrados. Encima del conjunto está un angelito que, con una vela encendida en la mano, alumbra la escena y, al verla, se tapa la cara con un paño, conteniendo las lágrimas.

Todo se desarrolla en un interesante claroscuro en que predominan el rostro luminoso del ángel y el cuerpo de Cristo; resalta menos en cambio el apóstol, cuyo relieve ha logrado Holguín mediante luz tenue en la cabeza y algunos toques en manos y vestiduras.

De tema similar al anterior y de esta misma época hay en el Museo de la Moneda un Cristo desfallecido después de la flagelación. En él se ve a Jesús en tierra, pendiente por las manos con cuerdas de la columna. Dos ángeles lloran ante el cruento espectáculo. Cadenas e instrumentos de la flagelación se ven por el suelo. El desnudo está mejor tratado que en el cuadro anterior, lo mismo que la cara, que muestra mejor dibujo. Tanto este cuadro como el del vestíbulo del Convento del Carmen de La Paz, muestran si no la mano del maestro, ser obra de taller o de algún aventajado discípulo.

Con el Cristo de 1708 se encontraron otros dos cuadros: el San Pedro Regalado y el que representa al Venerable Siervo de Dios Fray Juan Macías, ambos firmados.

Se trata de un cuadro en el que Holguín realiza una compo-

sición interesante, pues rodeando al Venerable coloca a San Juan Evangelista y dos ángeles (*fig. 93*).

En efecto, la representación del fraile asceta da lugar al maestro para realizar una de sus típicas figuras que nos recuerdan la serie de franciscanos. La cabeza de Juan Macías es parecida a la de San Pedro de Alcántara de 1693, e incluso la posición de la mano nos recuerda a la del franciscano sosteniendo el rosario. La estera sobre la que descansa el cuerpo del asceta es la misma del San Francisco de 1694.

En cambio, la parte superior de la composición es diferente. Los tres personajes que la forman anuncian ya a los que veremos en cuadros posteriores. El San Juan Evangelista es un tanto desproporcionado con relación a los ángeles, mientras éstos nos muestran claramente el estilo de Holguín, aunque sus vestiduras y alas están repintadas.

En general es un cuadro de transición que tiene valores pictóricos y de dibujo y es el último de los cuadros ascéticos de Holguín.

LOS CONJUNTOS DE LA MERCED DE SUCRE

Los lienzos de la Iglesia de la Merced de Sucre, firmados y fechados en 1710, son especialmente interesantes, ya que constituyen una verdadera decoración mural, adaptada a las formas arquitectónicas. Son dos y están colocados cubriendo la parte superior que queda entre los arcos torales y la cúpula vaída del crucero. Ocupan un espacio bastante amplio y su composición es similar a la de un fresco. Ha tenido que dejar Pérez Holguín, en el centro de estos medios puntos, el espacio destinado a una ventana de dimensiones regulares, que ilumina el crucero. Nuestro pintor dividió cada uno de los lienzos en dos partes. Un friso de poca altura, que abarca toda la longitud de la parte inferior, está rodeado de grueso marco de madera tallada y dorada; encima de

él y dividido por la ventana se halla la parte del lienzo siguiendo la forma del arco también enmarcado. Esta parte está compuesta de tres escenas, dos laterales y una superior a manera de sector circular.

Esta iglesia se concluyó a principios de 1700, y para su decoración los mercedarios llamaron al afamado maestro, que entonces era el mejor de Potosí. Debió trasladarse el pintor a la ciudad de La Plata, cosa muy verosímil, ya que dadas las dimensiones de los cuadros, su acomodación en los lugares elegidos y su difícil transporte, hacen difícil el que fueran pintados en la Villa Imperial. Para realizar la obra debió llevar Holguín discípulos que le ayudasen, pues siendo de tanta magnitud no la pudo realizar el pintor solo; la intervención de estos discípulos se nota en algunos sectores de los lienzos.

Para tema de sus cuadros escogió Holguín los episodios más salientes de la vida de San Pedro Nolasco y otros de la historia de la orden. De las seis escenas representadas, fuera de los frisos, las más interesantes son en el lienzo de la derecha «la Muerte de San Pedro Nolasco» y el «Milagro de la Barca», y en el izquierdo el «Sueño del Santo».

Representa la «Muerte de San Pedro Nolasco» con algunas variantes, el mismo asunto que desarrollará el pintor en el delicioso cuadrito del Banco Central de Bolivia. Dada la similitud de ambos, haremos la descripción del tema al tratar del pequeño. Señalaremos, empero, algunas diferencias entre ambas composiciones: en el de la Merced, el Santo está tendido en el lecho de muerte a la izquierda; le asiste un ángel, mientras un santo de negro hábito está arrodillado en primer plano; tres mercedarios contemplan al Santo y también la visión celestial que está en el centro. En cambio en el cuadro pequeño, el Santo moribundo está a la derecha, se suprime la figura del fraile de negro y se coloca a la izquierda la visión celestial.

La escena del «Milagro de la Barca» es también interesante, aunque compuesta con menos figuras. A la derecha se halla un

fraile anciano de barba blanca, en actitud de oración y recogimiento. Nos recuerda la figura de Elías en el «Juicio Final», por su actitud, ropaje y manos. En la barca cuya proa forma la esquina izquierda de la composición, se halla San Pedro Nolasco, que impávido y de pie, avanza sobre las aguas en aquella barca sin remos, a la que ha tenido que poner de vela su propio manto, que hinchado por el viento se adhiere al mástil. Un ángel, sentado al costado de la navecilla, va esparciendo entre tanto por las aguas flores que caen al lado del fraile orante. En el fondo se advierte un paisaje lejano de formas imprecisas, que se funde con el cielo casi sin marcar línea de horizonte. Este trozo de la obra contrasta enormemente con la escena de la muerte del Santo. Mientras ésta es completamente estática e invita al reposo por su composición, la del «Milagro de la Barca» es dinámica y se impone al espectador, por la agresiva salida de la navecilla, que parece emerger del cuadro en violenta perspectiva. La persona del Santo con la mano en alto da la tónica de lo movible, junto al flotante manto y el caer de las flores arrojadas por el ángel.

La escena superior representa la liberación de cautivos por San Pedro Nolasco y otros mercedarios. Los frisos de la parte inferior nos muestran santos y beatos, entre ellos algunos mártires de la orden. Encontramos doce figuras en cada uno.

Es similar el conjunto de la izquierda, así por su disposición como por los temas. La escena más importante de los lienzos de la Merced, es el sueño de San Pedro Nolasco (*Fig. 75*), que tantos nombres se le han dado hasta hoy ¹, entre ellos el «Sueño del Caballero». Se trata en tealidad del sueño que tuvo San Pedro, aún joven, antes de ingresar a la vida religiosa. Lo ha representado Holguín, como a un hombre mozo aún, ricamente vestido a la usanza del siglo XVIII, como correspondía a un heredero acauda-

1. Jorge de la Reza, ob. cit. Señala este lienzo como uno de sus principales cuadros.

lado, pues tal era el caso del santo. Se encuentra éste, soñando apoyado sobre una roca. En su sueño, la Virgen de la Merced que descende de los cielos le entrega una Iglesia. La figura del Santo se encuentra al medio de otras dos, que lo amenazan con sendas hachas. En el fondo un paisaje de rocas completa el lienzo.

La mejor figura es la del Santo y su vestidura un verdadero alarde de virtuosismo (*Fig. 69*); mantiene la posición holguinesca del sueño y ha pasado por ser el autorretrato del maestro.

Las otras escenas de temas similares, son buenas, tanto por su colorido como por su composición y todas en conjunto hacen de estos cuadros las más grandes obras de decoración mural de Bolivia dentro de la pintura colonial (*Fig. 76*).

Probablemente, el pequeño lienzo del Banco Central representando la muerte de San Pedro Nolasco, fué una réplica de esta gran composición o un boceto preparatorio. Parece de la mano del maestro, pues lleva su sello, los rostros, las manos y los hábitos.

En estos años tenemos el lienzo de San Juan Bautista, obra de Melchor Pérez, en que a pesar de conservar arcaísmos de su primera época, se desarrolla con dibujo bastante perfecto y mucho colorido (*Fig. 81*).

Si comparamos el rostro de San Juan Bautista, con el del Evangelista, vemos que tienen gran semejanza en todos los rasgos y que intervino la misma mano en ellos.

En cuanto a la postura general de San Juan, se halla este sentado sobre una roca, elevando su brazo izquierdo, en actitud de recibir una cesta que le trae un ángel y sujetando con el otro la cruz y el cordero. El animal está ejecutado con bastante realismo y es zurbaranesco en su factura. Junto con los símbolos de los Evangelistas, es una de las pocas representaciones de animales realizadas por Pérez Holguín. La postura de las piernas recuerda al San Francisco de 1694, y la concha ocupa el mismo lugar que en aquel ocupaba la calabera. Por la parte superior, aparece un angelito, portador de la cesta con frutos y flores.

El tema se prestaba maravillosamente para copiar el paisaje austero e imponente del altiplano. Pero nuestro pintor, presentes aún en su recuerdo los valles amenos de su tierra natal, e influído por estampas flamencas, reproduce aquí, las rocas convencionales del San Francisco de 1694, y las lejanías que aparecen entre ellas. A la izquierda del Santo, se ve un ramaje realizado con pequeñas pinceladas, cada una de las cuales representa una hoja, y a la derecha el mismo artificio, más fino tenue, forma los árboles que decoran el paisaje lleno de luz. En primer plano crecen pequeñas florecillas dibujadas primorosamente, como las de los maestros primitivos flamencos.

Este es otro de los cuadros que Holguín dora, a la manera de la escuela potosina. La aureola del precursor, en oro, es muy arcaica y el manto de rojo violento está lleno, junto con el que cubre al ángel, de sobredorados. Dicho manto cubre en gran parte la tosca piel de camello, sustituida en este caso por un «lipichi». ¹

En esta obra, ha juntado Melchor Pérez por última vez en su producción, la manera de las escuelas populares a su exquisita técnica, y esto hace de este cuadro un hermoso ejemplo de arcaísmos medievales encarnados en el espíritu barroco.

Otro cuadro de este período es la «Sagrada Familia» atribuida hace mucho tiempo a Holguín, y no sin fundamento, ya que se puede ver en ella la mano del maestro a primera vista (*Fig. 72*). Es de indudable influencia española, aunque conserva analogías con cuadros como el de 1687. Por ejemplo, la cara de la Virgen es con pocas diferencias la misma de la Virgen Lavandera, incluso en la acomodación y el encaje de la cabeza, de rasgos más suavizados, pero con la misma disposición de sombras y colorido. La analogía del niño Jesús en ambos cuadros, es definitiva para hacer la atribución; incluso se conservan pequeños detalles como la

¹ *Lipichi*, cuero de oveja curtido que usan los indígenas como cobertor.

amplia y abombada frente y las entradas del cabello. Más características del maestro son las figuras de Santa Ana y San José. Sobre todo este último, que tiene mucho parecido con representaciones del mismo Santo en cuadros anteriores. La rosa que sostiene la Santa en las manos, recuerda por su factura las del San Francisco de 1694.

La composición es de ascendencia italiana y llegada a Holguín mediante grabados del mismo asunto. Es típica en estos cuadros la posición de San José en segundo plano y como simple espectador de la escena.

En cuanto al tratamiento general del cuadro y al colorido, realiza Pérez una de sus obras más completas y que junto a los Evangelistas lo acerca más a la pintura española. El progreso es evidente. Hay menos dureza en el dibujo, más fuerza y mejor empleo en la combinación de colores. Predomina, el rojo casi bermellón de la túnica de la Virgen. Pasa a la gama de los azules en los mantos de ésta y Santa Ana y el verde de la túnica de San José. Se mantiene la nota neutra mediante la tierra ocre del manto del patriarca y el oscuro de la túnica de Santa Ana. Las carnaciones del niño y de la Virgen, triunfan sobre el resto, por su colorido suave y brillante; en cambio son más oscuras la carnaciones de San José y Santa Ana, sobresaliendo la rosa, el libro blanco y el cobertor de la mesa, de terciopelo rojo. El fondo oscuro, de sombras pardas, realza todas las figuras dándoles volúmen y forma.

Hay asimismo un dominio en el tratamiento de calidades: la transparencia del velo de Santa Ana, la rosa y las azucenas de San José.

Los tipos iconográficos de todos los personajes de este cuadro, harán fortuna a través de la pintura colonial de la escuela potosina.

Entre los años de 1710 a 1714, habrá que colocar dos telas, por su estilo, muy probables de la mano de Holguín: una Piedad, con ángeles llorando, inspirada en el cuadro de Van Dick, a través de estampas. Fué este lienzo muy popular y muchos grabados lo



Fig. 82.—San Mateo, Colección Michel. Porosí.



Fig. 83.—San Juan Evangelista. Colección del Banco Central. LA PAZ.



Fig. 84. Entrada del virrey Morecillo en Potosí. Museo de América. MADRID.



Fig. 85. —Detalle de la entrada del Virrey Morcillo en Potosí.

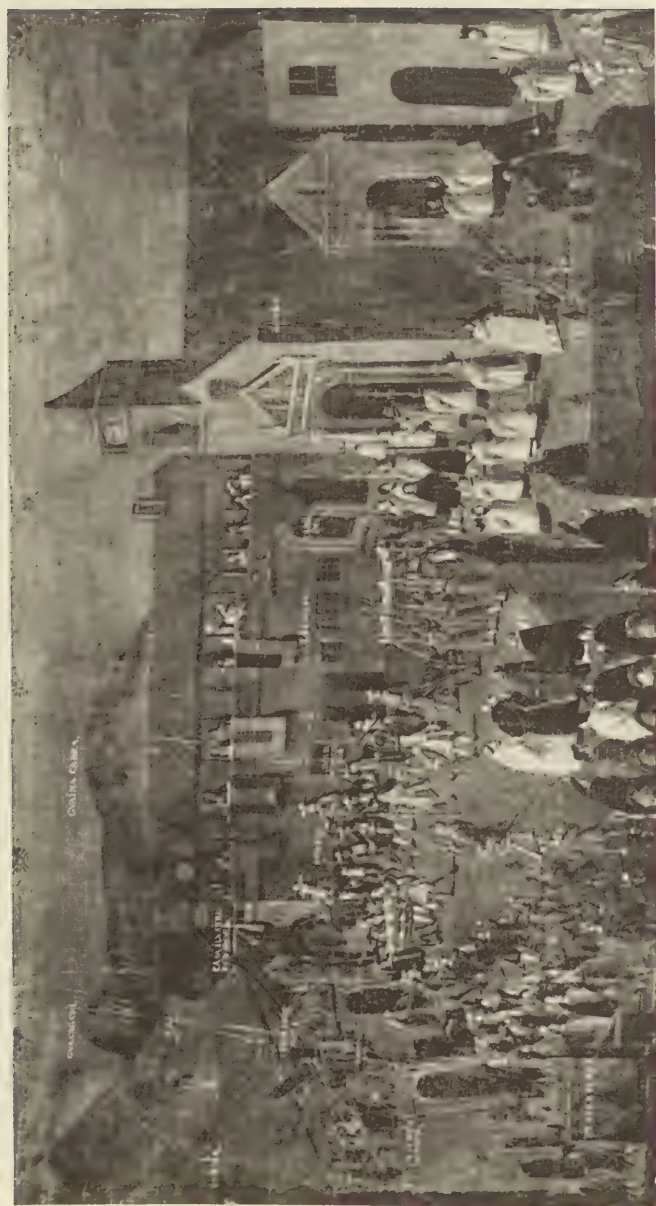


Fig. 86.—La recepción en la Plaza Mayor de Potosí. Detalle de «La entrada del virrey Morcillo.»

reprodujeron, especialmente los de Vostermans, que creemos fueron el modelo de esta pintura colonial. ¹ El otro es una Anunciación, que se encuentra en la iglesia de la Merced, por cuyo estilo se relaciona directamente con la escuela sevillana. ²

LA ENTRADA DEL VIRREY MORCILLO EN POTOSÍ

Este cuadro, adquirido hace poco por el Museo de América de Madrid de los señores Amusco, de Toledo, ha sido restaurado recientemente en el Prado y no está aún expuesto, por ser provisional el local donde ahora se encuentra el Museo ³.

Representa, la entrada del Arzobispo don Diego Morcillo Rubio de Auñón, en Potosí el 25 de abril de 1716, (*Figs. 84-88 y 91*) como se puede leer en el rótulo colocado a la derecha del cuadro, que está en parte muy borrado. La importancia del asunto representado, presupone en nuestro maestro un renombre artístico fundamentado, ya que dicho encargo fué hecho sin duda al pintor de mayor reputación de la Villa, por aquellos años.

Fuera del valor artístico de la obra nos encontramos en él con un documento cierto de las costumbres de la época, la organización de las fiestas en la Villa, los trajes, atavíos, etc. Además es el único dato que se conserva, de la fisonomía de algunos monumentos arquitectónicos ya desaparecidos de Potosí. Daremos a continuación algunos datos sobre el protagonista del cuadro.

Fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, nació en 1642 en Villa Robledo de la Mancha, de familia de noble abolengo. En su

¹ Ya se fijó D. Jorge de la Reza en esta coincidencia con el cuadro de Van Dyck.

² Todas estas atribuciones, las hacemos con cautela y esperamos poder confirmarlas documentalmente.

³ Agradecemos la colaboración que en todo momento nos prestaron el Subdirector de dicho Museo D. José Tudela y la Srta. María Luisa Vázquez de Parga.

juventud entró en la orden de los trinitarios, donde alcanzó gran fama y predicamento. Fué nombrado Provincial de su orden, predicador del rey y teólogo de la Junta de la Concepción Inmaculada. Luego se trasladó a las Indias donde fué nombrado obispo de La Paz desempeñando este cargo desde 1709 hasta 1711. De esta época se conserva en la galería de retratos de obispos de La Paz, uno suyo, cuyos rasgos coinciden con el que pinta Holguín 1. En 1711 fué nombrado Arzobispo de Charcas y en 1716 recibió el nombramiento de Virrey interino del Perú 2. Con este motivo trasladose de la Ciudad de los Cuatro Nombres a la Villa Imperial de Potosí para seguir camino por el Cuzco, a Lima.

Al analizar este cuadro surge de inmediato en la memoria, la figura del gran cronista e historiador Nicolás Martínez Arzanz y Vela tantas veces citado en todo género de estudios históricos en Potosí 3. En su obra «Historia de la Villa Imperial de Potosí» 4. al narrar la entrada del Arzobispo Morcillo, nos presta una excelente guía para estudiar el cuadro de Melchor Pérez, ya que son tan similares que la obra del pintor de Cochabamba parece ser la ilustración de la historia del cronista potosino. Ante tan feliz coincidencia hemos decidido que sea Nicolás Arzanz quien describa el cuadro. Ya que quien vivió las mismas escenas, podrá mejor que nosotros, con lenguaje más elocuente, indicarnos qué significan muchas escenas, que por alegóricas o muy relacionadas a lo local nos serían totalmente ininteligibles.

1. Felipe López Menéndez. *La Iglesia Paceña en La Paz en su IV Centenario*, tomo III.

2. Manuel Mandiburu. «*Diccionario Biográfico del Perú*». Lima 1931-36.

3. Sobre la importancia de la obra de este cronista para la historia artística potosina, véase nuestro trabajo: *Noticias para la Historia del Arte en Potosí*, en «Anuario de Estudios Hispano-Americanos», VII (Sevilla, 1950), págs. 471 - 497.

4. Primera Parte. Libro X. Capítulo XII.

Esta coincidencia pudo originarse en que el pintor tuviese alguna relación con el autor del manuscrito, además de ser muy probable por otro lado, que siendo ambos vecinos de la Villa, fuesen testigos presenciales del acto. Ocasión tan señalada no debió escapar a su curiosidad. Pero para la realización completa del cuadro y descripción en el manuscrito pudieron usar ambos, algunas de las relaciones que de estos casos oficialmente se hacían. Dice Arzans, que el prior de San Agustín Fray Juan de la Torre, «a petición de la Villa escribió la relación desta entrada, recibimiento, y fiestas de su Exca para la Ciudad de los Reyes; que quisiera mi corta pluma parte del colmo de la suya para adorno destos renglones».

Dada la extensión del tema tratado en el cuadro, no pudo Holguín concentrarlo en una sola escena, y, dividió el lienzo en tres bien determinadas: una principal que ocupa toda la parte baja del cuadro y que representa la entrada del Arzobispo; y dos más pequeñas colocadas en la parte superior: la llegada del Virrey a la plaza mayor y la máscara que se hizo aquella misma noche en honor del ilustre huésped.

Luego de adelantar que «Previnieronle el hospicio en esta Imperial Villa los dos Alcaldes Ordinarios D. Francisco Gambarte, y D. Pedro Navarro, con notable grandeza», comienza su relación Arzanz y Vela diciendo: «Estando ya medianamente las preveniciones hechas, pues en tan corto tiempo no pudo esta magnífica Villa desempeñarse como quisiera, el día Sábado 25 de Abril a las 3 de la tarde llegó a esta Villa el Illo. y Exco. Sr. Fr. Diego, con grande acompañamiento de los señores Oydores D. Gregorio Núñez, D. Balthasar de Lerma, D. Francisco de Sagartía, y don Juan Bravo; el Conde del Portillo, D. Juan de Campo, Secretario de despachos que nombró su Exca. Illa. con otros muchos cavalleros y los Corregidores de varias Provincias y juntamente del venerable estado Eclesiástico muchos Doctores y Maestros; y los Curas de varios Pueblos»; estos personajes que con el Virrey

llegaron son los que están colocados junto al arco (en la parte baja derecha del cuadro). Los caballeros nombrados serán los cinco que cabalgan tras los sacerdotes, que siguen muy de cerca el palio del Arzobispo, exceptuando al Embajador Conde del Portillo, que destacadamente y bajo el letrero de «cabeza de esta ilustre marcha» lo encontraremos luego. Del arco a que aludimos dice nuestro cronista: «teníanle hechos dos arcos triunfales; se fabricaron con indescible presteza, aunque grandísima fortuna por la brevedad del tiempo... El primero y principal—que en el cuadro se encuentra a la derecha—una cuadra mas arriba de la Parroquia de San Martín—que es la iglesia que en el cuadro se destaca próxima al arco—fuera ya del Poblado al Oriente desta Villa en el mismo camino y entrada de las Provincias de arriba, de orden y obra composita, pues se vieron en ella las otras cuatro juntas; como son Corintia, Jónica, Dorica y Toscana, aunque las quatro columnas principales eran salomónicas. De tres naves era la fábrica; la de en medio más ancha que las dos colaterales y otros tantos cuerpos; mayor el principal, mediano el segundo y menor el tercero; teniendo toda la altura veinte y cinco baras, y la anchura diez, rematando el último cuerpo un hermoso trono en forma de peana de cedro, todo tallado con curiosas molduras, resplandeyendo en la altura lo dorado de que estava cubierto; sobre la cual, de la medida de un hombre, estaba de pies la fama, con hermosísimo rostro; un estandarte en la mano —el que tiene la cruz de los trinitarios, orden a que pretenecía Morcillo— y vestida con túnica de esplendor... Sobre los chapiteles, que eran de cedro dorados, y espejos, se levantaron los Arcos, curiosamente adornados de sedas de varios colores, y follagería de ricas telas, y sintas; y las cornisas guarnezidas con rosas muy vistosas, y espejos con marcos dorados; sobre las quales que eran especiosas, se vían varias imágenes de bulto, repartidas en los quatro ángulos, unas esmaltadas y otras con ropas de tela y brocado en significación de las virtudes morales de su Exca. Illa.» Dos de dichas

imágenes se ven claramente en el cuadro de Holguín sobre el primer cuerpo, una coronada con flores sosteniendo un báculo, otra con corona de oro y con una espada. «Sobre el primer cuerpo vía una galería espaciosa en ella muy ricos espejos, marcos dorados, y otra rica variedad de adorno; y en las quatro esquinas de la corniza principal sobre altos pedestales, cubiertos de ricas telas y follage estaban quatro galantísimas pirámides ¹ muy levantadas adornadas de argentería, y sus bandérolas a los remates. Sobre este primer cuerpo se levantaba el otro con medida proporción de quatro arcos cuyas columnas eran de orden jónico, con los tercios relevados, y de la media naranja deste segundo cuerpo pendia la imagen de bulto de un Angel, que parece decendia a la hermosa galería y corredor para ver pasar a su Exca. El tercer cuerpo aunque tenía columnas corintias estaban los arcos ciegos y las cornizas adornadas de ricas telas y follage». El ángel que pende del segundo cuerpo se nota claramente; no así la media naranja ni los arcos mencionados, pues el órden se presenta adintelado. «Debaxo del primer cuerpo del arco, en el medio del Dozel que servía en lo alto de su primera cubierta que estava una nave cerrada, y a tiempo que entró dentro su Exca. se abrio y descubrio, dexándose caer una buena distancia en el aire una tiara». A un lado, que fué el derecho de una de las naves colaterales, estaba la silla y cojín para descanso de su Exca. y al otro lado dos niños con vestiduras apropósito que significaban la Unanimidad, y Liberalidad, virtudes muy propias desta Imperial Villa ².

«Desde este arco triunfal hizo la curiosidad una calle de madera hasta S. Martín, con sus tablados y balcones, sirviendo de fachada la belleza que los ocupava de los rostros y riquísimas galas del femineo cexso».—Esta calle de madera con tablados, es

1. Dichas pirámides, un poco más altas que las imágenes se pueden distinguir en los ángulos del cuerpo superior.

2. La tiara no se ve en el cuadro pero sí el recipiente en que estuvo encerrada. Tanto la silla y cojín como los niños se distinguen claramente.

sin duda la que de perfil y adosada al muro exterior de San Martín se ve en el cuadro, entre el arco descrito y dicha iglesia—. «Luego proseguía desde aquella Parroquia de San Martín hasta ciento y veinte arcos de plata labrada. Dicha parroquia de indios ocupa un lugar principal en el cuadro, pintada con todo detalle. En ella podemos reconocer a la que aún existe al final de la calle Hoyos antigua del Contraste. La iglesia del cuadro es exactamente la misma construída en el siglo xvii y que conserva sus características originales en el campanario y en otros detalles (por ejemplo: el óculo, del imafrente). Posteriormente, se le ha añadido un frontón partido sobre el óculo.

Nos sorprenden a primera vista las cúpulas con linterna, que rematan seguramente pequeñas capillas colocadas en los ángulos del muro que cerca a la iglesia, muy parecidas a las «posas» mejicanas, que se encuentran en los atrios de los conventos. Este cuadro nos da, pues, un documento interesante respecto a la existencia de dichas construcciones en el Alto Perú siendo San Martín junto con Copacabana uno de los ejemplos más notables ¹.

Los ciento veinte arcos mentados por el cronista no figuran en el cuadro de Holguín.

«El otro arco triunfal se fabricó en la esquina de la calle del Contraste que también es una de las de la plaza del Regozijo, y la que iba a las casas de D. Francisco de Gambarte, donde este cavallero le hizo el hospicio». Este arco cuya colocación, nos precisa tan bien el cronista, lo distinguimos muy difícilmente en el cuadro, y para verlo tenemos que referirnos a uno de los recuadros colocados en la parte alta del lienzo. Lo vemos entre la casa sobre la que se lee «Cajas Reales» y la que dice «Casa del Corregidor».

1. Martín S. Noel: *Las Iglesias de Potosí*. «Documentos de arte Sudamericano». Cuaderno III. Buenos Aires, 1945.

Enrique Marco Dorta, en Angulo: *ob. cit.*, pág. 665 y sigs., señaló la existencia de un atrio con «posas» en la parroquia potosina.

Comienza el historiador a referirnos la entrada del Virrey indicándonos cómo «treientos, hombres, compuestos de la nobleza de varias naciones de la Europa, y Peruanos hijos suyos, a la noticia de que se acercava su Exca. tornaron a sus filas y a formar su campo cuyo Capitán, en solo una Compañía por no aver más tiempo para la disposición de otras, era D. Fernando de Almanza nombrado Governador para el Tucuman, y señalado Capitán para la guarda de su Exca. Illa. en esta Villa y su cuñado D. Bernardo Fernández Ponce de León, su Alferes; y por Sargento Mayor el General D. Silvestre de Briñas del Abito de Santiago y el Maestre del Campo del número D. Antonio Días Jordán en gallardos cavallos». El escuadrón, es sin duda, el que en el cuadro se ve encabezando la marcha. El capitán al que se refiere el cronista se puede distinguir en el extremo izquierdo, a caballo y de cara a su escuadrón. Cerca de él un paje sostiene su escudo y espada. Los otros personajes serán los que visten con mayor riqueza, uno de ellos cuales sostiene la bandera, sujetándola con la mano derecha.

«Luego que su Exca. baxaba ya por la Cantería, tendiéndose el escuadrón en el campo de San Martín le hizo la Salva». Estaban allí «los cavalleros veintiquatros del Senado, a quienes les cupo llevar el Palio, y encima las rozagantes ropas, y gorras que por ser todo esto cosa nueva en esta Villa pareció muy bien... y poniéndose el Decano del Cabildo, y Alferes Real a los estrivos y los Alcaldes Ordinarios a las riendas, éstos vestidos a la cortesana con joya y cadenas de oro, y los Ilustres Senadores con sus rosagantes ropas tomando las masas, y el palio, comenzó Exca. a caminar por aquellas calles». No es necesario, para comprender el cuadro una explicación mayor; podemos distinguir a los Alcaldes Ordinarios D. Francisco Gambarte y D. Pedro Navarro y poco más atrás a los otros dos personajes citados. Cercano a éstos se encuentra el agustino Fr. Juan de la Torre. Más adelante en sendos caballos están los trompeteros; y el tambor mayor, cerca del retrato de Holguín.

«La distancia desde el arco triunfal hasta la Iglesia Mayor es dilatada, y con ser así, todos los balcones, ventanas, puertas y cru-
zeros se veía cubierta de innumerable gente, y las paredes de uno
y otro lado de arriba abaxo adornadas de ricas y variadas colga-
duras, de raso, terciopelos y mil tapizes».— Es interesante cotejar
esta parte de la pintura, con un plano de fines del siglo XVIII. La
comparación nos da exactamente la existencia de las tres callejuelas,
que en nuestro cuadro con violentas perspectivas desembocan en
la actual calle Hoyos; dichas calles no figuran hoy en el plano de
la ciudad, y son las inmediatas a la actual calleja de la Paz. Las
esquinas de sus casas tal como la pinta nuestro artista, con sus
vanos en ángulo, son típicas del barrio de San Martín y las
podemos ver en las esquinas de la calle Hoyos, calle Padilla,
antigua Calicanto y en calle de La Paz ¹. También son de sumo
interés los cuadros colocados en los muros, que son en número de
siete, que de derecha a izquierda tienen los siguientes temas: La
caída de Icaro, Eros y Anteros, Mercurio, La fábula de Endimión,
El coloso de Rodas, Apolo y Dafne, Eneas escapando con
Anquises de Troya.

Además en esta parte baja hay muchas escenas anecdóticas
y de sabor local, como el viejo que en primer plano platica con
una meztiza diciendo «hija pilonga as bisto junto tal marabilla»
y ella responde: «Alucho en ciento i tantos años no e bisto gran-
deza tamaña». Frases son éstas, en que ha entrado el tipismo y que
aún hoy se escucharían en Potosí.

En la parte alta del lienzo hay dos recuadros con escenas de
la fiesta en la plaza mayor, la primera, representando la entrada
Arzobispo y la segunda la «máscara» preparada por los azogueros
(Figs. 86 y 88). En el primero, podemos, apreciar claramente al
Virrey bajo el palio, muy cerca de la Iglesia Matriz donde lo

1. Véase *La Villa Imperial de Potosí*, en *Documentos de Arte Sud-
americano*, I, láminas A, B, 21, 23 y 27.



FIG. 87.—Otro detalle de «La entrada del Virrey Morcillo.»



Fig. 88. — La Mascara. Detalle de «La entrada del Virrey Morcillo».



FIG. 89.—San Juan Evangelista. Museo de la Casa de la Moneda. Porosí.



FIG. 90.—San Lucas. Museo de la Casa de la Moneda. Porosí.

espera el clero. En esta escena, lo más interesante es la veracidad con que está reproducido el lugar del suceso, cosa que se demuestra comparando el cuadro, con una vista de la plaza principal de la villa de Potosí y del célebre cerro mineral, por D. Francisco Javier de Mendizábal, que es del siglo XVIII ¹. Empezando por la izquierda tenemos la antigua casa de la Moneda, de cuya fachada es éste uno de los pocos documentos que se conservan. Si la comparamos con la vista de Mendizábal, reconoceremos el edificio señalado como «La casa de la Hacienda Nacional». Tiene una portada barroca, cuyo orden lo forman dos pilastras dóricas y un friso corrido, en el que descansa un frontón, partido para dar lugar al escudo de Carlos V. Rematan las pilastras dos pequeñas pirámides. Entre los vanos de las puertas hay un balcón de madera, típico en Potosí. La otra portada, más importante, es similar a la primera.

En el fondo del cuadro tenemos la casa del corregidor y la cárcel, en cuya parte alta hay un gran balcón corrido. A su lado está el cabildo con magníficas arcadas de las que sólo se ven dos. Entre la casa de la Moneda y la del Corregidor, está en esquina la «Casa Ilustre de Quiroga» residencia de Gambarte en 1716.

A la derecha está la antigua Matriz, que es de una sola nave con torre de dos pisos al lado del Evangelio, en la cual se ve un reloj. La portada nos muestra un arco de medio punto, con la archivolta profusamente decorada, al igual que las enjutas. Dos columnas corintias con ábaco muy amplio lo enmarcan. En el tímpano se ve una hornacina. Esta portada, tiene muchos elementos comunes con la de la Iglesia de San Benito de la misma Villa, lo cual indicaría haber tenido un nexo en su construcción.

La máscara que prepararon los azogueros y que está representada en el segundo recuadro, coincide exactamente con la

1. Reproducida por Torre Revello: *Planos del virreinato de Buenos Aires*.

descripción del cronista Arzanz y Vela, pues de izquierda a derecha se reconocen uno a uno todos los personajes: «Benia por delante D. Andrés de la Torre Montellano Alcalde Mayor de minas, con riquísima gala de tela muy costosa, en un gallardo cavallo, ricamente enjaesado; con veinte pajes de hacha y galanas libreas y D. Domingo Serrano, excelente minador natural desta Villa... y D. Miguel Umaran, su compañero. Luego se le seguía la Fama en un arrogante cavallo, con paramentos y cimeras, muy vistosos, preciosa gala y clarín en la mano. Tras de ella se seguían los doze famosos héroes, que celebra la fama, entrando en este número el César Carlos V, D. Juan de Austria y el Cid, todos armados... Luego se seguían las doze Sibylas con trajes de riquísimas telas... Seguíanse luego algunos de la casa Otomana con riquísimos turvantes, almalafas y demás trage apropiado sobre cavallos... Luego se seguían señalados Héroes de Illa. casa de Austria, que sobre cavallos ricamente enjaezados venían de dos en dos... Seguían después los Etiopes con su Rey coronado con muy preciosas galas y jaeses. Tras ellos venían otras muchas Ninfas, Galanes y Damas con muy ricos vestidos y tras ello un Carro triunfal con agradable música de varios instrumentos. Debaxo del dozel estaba un hermoso niño, que hacía a su Exca. con vestiduras preciosas, sentado en su silla, con bastón en las manos. En el carro a sus pies estava el Cerro de Potosí, con sus propios colores y en el resto seis niños vestidos de Angeles; y otro en figura de niña Indiana o Princesa de los Ingas, con ricas vestiduras a su uso. Llegó el carro muy apenas... a confrontar con el mirador o balcón principal de la plaza; donde ya estaba su Exca. acompañado del Conde Embaxador, y Señores Oydores con la Nobleza desta Villa..., salió de la Boca de una mina de aquel Cerro, dispuesta al propósito un Indiezillo, vestido a la propiedad de quando labran minas... tornó a caminar el carro y luego se siguieron otros papeles como el Sol, Luna, y otros Planetas todos en cavallos con ricos aderezos y galas; y tras estos muchas y varias figuras de

máscara, ya ridículas, ya graciosas, ya misteriosa, en gran número; y cada uno con seis, con ocho, o diez pajes con hachas de cera; y por último yva en unas andas uno de los Ingas, o Rey del Perú, con sus Cóyas, que es lo mismo q. Princesas...»

Sólo nos queda ya señalar el escudo del Virrey colocado con el símbolo de su dignidad eclesiástica, sobre la cruz de Calatrava, bajo el cual un ángel sostiene una mitra. Debajo del ángel se lee «De Toledo».

Este cuadro cuya importancia radica mayormente en el asunto, no aporta nada nuevo al estilo y técnica del maestro. Los tonos rojos sobre sienas y tierras, dominan sobre los grises plateados de vestimentas y uniformes, logrando sin embargo una perfecta armonía.

El colorido local, sin fingimientos, está realizado en todas las escenas del cuadro, sacadas de la misma vida de la Villa. Es seguramente el cuadro más personal del artista, pues tuvo que valerse de su propia inventiva para realizarlo y debió tomar muchas cosas del natural, especialmente retratos, los del Virrey, Oidores, Alcaldes, etc.

LAS ULTIMAS OBRAS (1716 - 1724). LOS EVANGELISTAS

Y llegamos a la última época del maestro. Es en el año 1718 que firma un «Jesús Nazareno», actualmente en la colección Manuela Frías de Sucre. Este cuadro de medianas dimensiones presenta el más logrado Cristo de Holguín. Se trata de Jesús llevando la cruz, coronado de espinas. De las heridas por ella producidas, gotea la sangre sobre la cara, que tiene una expresión dulcemente dolorosa. Las manos que sostienen la cruz son manos jóvenes, en que Holguín ya no resalta la anatomía de venas y tendones. El plegado de las vestiduras sigue cánones barrocos.

Este Nazareno ha dado origen a muchas réplicas, copias e interpretaciones diversas del tema, muchas de ellas atribuidas a Holguín.

Las dos series de Evangelistas, una de ellas en el Banco Central de Bolivia y la otra de la colección Benavides, hoy en el museo Charcas de Sucre, fueron ejecutadas entre 1714 y 1718. Se trata de seis cuadros, divididos en dos series, cada una con tres evangelistas; desgraciadamente aún no sabemos se haya hallado el evangelista que falta en ambas: San Lucas.

Empezaremos por analizar la serie del Museo Charcas. San Juan Evangelista, 1 (Fig. 77) firmado en 1714, es seguramente el primero de los tres. La composición del cuadro es bastante empleada en la pintura; como sus compañeros, es una figura de medio cuerpo. Está el Santo con la cabeza en escorzo vuelta hacia la izquierda del cuadro, por ella se desliza a raudales una luz alta, que baña por entero su rostro con excepción del lado derecho. Es sin duda la mejor expresión mística que ha logrado Holguín, así como la ascética será el «San Diego de Alcalá», con quien esta obra guarda indudable parentesco. La hermosura de esta cara está realizada por ligeros toques de sombra de inspiración seguramente zurbaranesa; nos recuerda esos santos cartujos, que en raptos de oración elevan sus ojos al cielo. Sostiene el Santo en la mano derecha una recortada pluma de ganso, separando el dedo meñique con delicioso gesto. La mano izquierda descansa sobre el libro en que escribe San Juan su Evangelio; al lado de ella hay una cajita con dos plumas. Por el lado izquierdo remata la composición, el águila, símbolo del Evangelista, en posición de iniciar el vuelo, con las patas recogidas y las alas entreabiertas.

Las vestiduras del Santo son las clásicas túnica y manto. Debajo de la túnica se advierte el cuello de una veste interior. El manto cubre el hombro derecho del Santo y cae plegándose sobre su antebrazo y extiéndose luego, dejando solo libres ambas manos.

La composición general de esta obra nos recuerda modelos bastante usuales en la pintura española, especialmente los de

1. Sus dimensiones son 110 x 88 cms.



FIG. 92.—San Diego de Alcalá. Colección del Banco Central. LA PAZ.



FIG. 93.—Fray Juan Macías, Colección Espinosa, CRUZPATA,
Provincia Linares, Departamento de Potosí.



FIG. 94.—San Marcos. Colección del Banco Central. LA PAZ.



FIG. 95.—San Mateo. Museo de la Casa de la Moneda. Porosí.



FIG. 96.—San Marcos. Museo de la Casa de la Moneda. Porosí.

Zurbarán y su escuela. En el colorido realiza Holguín en este cuadro su obra maestra, las encarnaciones son muy realistas, ya no apagadas como a un principio, sino de una paleta rica en tonos. La armonía del manto rojo con la túnica verde, es cromáticamente lo mejor logrado por el pintor.

La réplica de este cuadro pintada por Holguín, ya que coincide plenamente con la técnica suelta y ágil del maestro, es casi idéntica a la anterior y se halla en el Banco Central de Bolivia. Las pequeñas variantes son: una proporción general mejor lograda, variación por esta causa de la posición de la mano con respecto al torax y mayor suavidad en la cara donde se han fundido los tonos, llegando casi a un manierismo (*Fig. 83*).

El San Marcos del Museo Charcas es de la misma dimensión que el San Juan. Menos feliz ha estado el maestro en la composición de este cuadro; da la impresión que para que el Santo y el león pudiesen entrar en la tela, tuvo que estrecharlos. Por eso la imagen del Evangelista está un poco encogida sobre sí misma. Como el San Juan, probablemente tiene antecedentes en los Evangelistas de Zurbarán, de la Cartuja de Jerez. Representa San Marcos, un anciano cuya cabeza ya adelantó Holguín en los lienzos de San Pedro Nolasco; rodeada de amplia y sedosa barba blanca, la nariz es recta y los ojos dan la sensación de ser levantados en ese instante del libro para dirigirlos hacia donde se escucha la voz de la inspiración. La túnica que cubre su cuerpo, tiene un plegado interesante, especialmente en la manga, con arrugas quebradas. El amplio manto que cae del hombro izquierdo, da vuelta por la cintura y cubre en parte el lomo del simbólico león, que parece querer salir agitadamente del cuadro. Las manos del Evangelista están tratadas con maestría. El león es una pintura interesante en Holguín y debió de copiarla de algún grabado. Un ocre amarillento con tonos dorados en el manto y un lila con sombras violetas en la túnica, armonizan en forma muy agradable el colorido de este cuadro. En cambio el león está tratado en sienas claros

y algunos toques de ocre, el fondo gris oscuro se aclara de izquierda a derecha hasta concluir en un gris azulado.

De este cuadro también hay una variante en el Banco Central (*Fig. 94*), que con ligeras modificaciones interpreta el mismo asunto. ¹

La obra más grande que pintó Pérez Holguín y que más lo entronca con la pintura europea, especialmente con la escuela española, es el Evangelista San Mateo, de la Colección Michel de Potosí (*Fig. 82*). Esta obra admirable por su factura y llena de encantos que seducen al verla, data de la misma fecha que los otros evangelistas. Como composición es admirable, ya que está perfectamente equilibrada en todas sus partes y hace ver hasta dónde llegó el pintor cochabambino en su búsqueda del color y del dibujo. Está el Evangelista volviendo su cabeza ante la llamada del ángel, que para hacer más apremiante su inspiración apoya su mano derecha en el hombro de San Mateo, y con la izquierda señala lo que debe escribir en el libro que sostiene el Santo con ambas manos. Sobre la mesa hay un cortaplumas y un tintero sobre un papel. La hermosa expresión de la cabeza del evangelista está resaltada por una precisión anatómica inigualada por Holguín en sus obras; la nobleza del rostro enmarcado por ensortijada cabellera es patente. Es una cabeza grande de amplia frente, nariz aguilena, boca proporcionada y ojos grandes, con la expresión soñadora del que vive una inspiración. El gesto del Santo, mezcla de sorpresa y alegría al conocer la revelación, está logrado perfectamente por el buen dibujo de las facciones. Enmarca el rostro negra y poblada barba.

El ángel, aún adolescente, tiene la expresión de quien es consciente de su misión, y es una de las mejores figuras del pintor en su género. El celestial enviado arruga el ceño, como para re-

1. Otra de estas variantes, de dimensiones pequeñas, existe en la colección del Dr. Carlos Hertzog.

cordar todo aquello que debe dictar a San Mateo; esto se refleja en los ojos bajos, la boca entreabierta. Las manos que completan la acción están muy bien interpretadas, insinuante la que se apoya en el hombro y suavemente imperativa la que señala el libro. El movimiento general del ángel da al cuadro un pleno dinamismo, pues el ángel parece estar ingresando a la escena desde fuera.

Debemos hacer hincapié en las manos del Evangelista, ambas sosteniendo el libro.

En el colorido, Holguín acude a la gama caliente en el San Juan, a la amable combinación de colores complementarios, amarillos y lilas en el San Marcos. Pone en el San Mateo la gama fría, representada por el manto verde ceniza con toques amarillos que engama con la túnica azul verdosa, en tanto el ángel, con vestidura rosa y lila, sobresale del fondo gris que se funde en las alas celestes del ángel. El paño que cubre la mesa es rojo oscuro y da realce a los objetos metálicos que sobre ella se hallan.

El momento genial del artista resalta en este cuadro, pues la réplica que de él hay en el museo Charcas, desmerece a su lado. Parece obra de taller, por la extremada dureza de dibujo, sobre todo en la cara del Santo; el tratamiento de las vestiduras es desmañado y soso. Como variante se puede señalar que sobre la mesa están unas tijeras en el lugar del cortaplumas.

Contemporáneo a las series de Evangelistas, hay que colocar al San Diego de Alcalá de la colección del Banco Central (*Fig. 92*); sus dimensiones coinciden con las de los cuadros de la serie y tienen una semejanza muy notable con el Evangelista San Juan, sobre todo en la posición de la cara. Es una obra en la que especialmente se esmeró Holguín, al pintar objetos de naturaleza muerta y así logró trozos tan realistas, como las rosas que sostiene el Santo en la mano derecha y la cesta de pan que mediante una correa pende del antebrazo izquierdo. Estos trozos nos confirman en la idea de la influencia sevillana en la pintura del maestro. Las manos recuerdan las del San Mateo de la Colección Michel y la compo-

sición general nos hace ver quizá en este cuadro la obra de Holguín más inspirada en Zurbarán, tanto por el asunto, como por su realización.

El colorido es neutro, pues del conjunto de grises del hábito y tierras del fondo sólo salen las carnaciones de rostro y manos, la impecable factura de los panes y el suave color de las rosas, cuyo antecedente está en las de la Sagrada Familia y las de San Francisco.

Después de esta serie de Evangelistas, realiza Holguín sus cuatro últimas obras que se pueden contar entre las mejores de su carrera artística. Luego de haber firmado en 1722 ¹ el lienzo de la Sacristía de San Francisco en Potosí «La erección de la Cruz» inspirado en Rubens, firma en 1724 otra serie de Evangelistas de mayores dimensiones que las anteriores, y que están actualmente en el Museo de la Moneda.

En estos cuadros se advierte una influencia de grabados flamencos sobre todo en la disposición general de la composición. La imagen de cada uno de los cuatro evangelistas ocupa apenas un pequeño lugar en el centro del cuadro, dejando el resto para grandes escenas de paisaje. En medio de este paisaje se desarrollan los puntos principales del evangelio de cada uno de ellos. ²

Son obras de verdadero dominio de técnica y colorido. Los paños están plegados con amplitud, y la composición y el movimiento son verdaderamente barrocos. Los mejores de los cuatro son, aunque con poca ventaja, el San Mateo y el San Juan. El primero de ellos lleva la firma: «Melchor Pérez Holguín, me ffasihed, en Potossi, Año de 1724»; la firma la colocó el pintor en una hoja de papel al lado del Evangelista (*Fig. 95*). Está el Santo un poco hacia la derecha, con las piernas cruzadas, escribiendo su evangelio. La cabeza de perfil se eleva para contemplar la visión

1. Adolfo Morales. Artículo citado.

2. *La Villa Imperial de Potosí*. Obra citada. Láms. 21, 23 y 27.

que se desarrolla en el fondo del cuadro. El ángel simbólico sobrevuela la figura del Evangelista, señalando con la derecha el Evangelio, mientras la izquierda se eleva hacia el cielo. La cabeza del San Mateo es similar al de la Colección Michel. Las vestiduras, como las de todos estos evangelistas, están muy bien logradas.

Se encuentra el grupo de San Mateo y el ángel delante de un árbol, del que solamente se advierten el tronco y las ramas inferiores. La parte derecha desarrolla con un macizo de árboles, paisaje de frondoso bosque, en que se ven varios pájaros y animales, entre ellos un ave extraña y una gacela. A la izquierda está el Paraíso Terrenal con Adán y Eva rodeados de animales pequeños, entre los que se distinguen liebres, un conejo, un lobo, un perro y una tortuga. Holguín ha pintado la caída de Adán y Eva, cuyos desnudos son los mejor realizados por nuestro pintor mostrando ya madurez de dibujo. Saliendo del árbol de la caída y encima de unas nubes se halla el árbol genealógico de Jesucristo, descrito en el primer capítulo de San Mateo. Este árbol es idéntico a los de los grabados europeos del siglo xvi; nace de la figura de Abrahám que, recostado, contempla la cruz de Jesucristo. De las tres ramas que brotan a cada lado del tronco, salen las figuras de los antepasados de Jesús. Entre otras se distinguen la del rey David, que está en el tronco, y encima la de la Virgen María que recuerda por su composición a las vírgenes flamencas del siglo xvi. Se reconoce en las ramas laterales del árbol a Salomón. En la rama superior hay dos reyes; en total hay catorce figuras y rematando el árbol está Jesús crucificado, con nimbo blanco y rayos luminosos.

En el San Juan Evangelista recordará Holguín, la misma figura que le sirviera para su cuadro de 1714, y por la disposición general, parece tener un lejano recuerdo zurbaranesco (*Fig. 89*). Está el Santo sentado con la cabeza en escorzo vuelta hacia el cielo, la mano levantada con la pluma en ella y la otra agarrando el libro sobre las rodillas. A su lado se encuentra el águila. En el fondo están pintadas dos narraciones del Evangelista: a la izquierda

el bautismo de Cristo, que se verifica al lado de un río, el Jordán, a cuyas orillas hay a un costado, una floresta y al otro una ciudad, prueba también de la influencia flamenca. A la derecha del Evangelio está el Buen Pastor que trae sobre sus hombros la oveja perdida.

En el cuadro de San Lucas de disposición análoga al anterior, está el Evangelista, representado por un hombre de mediana edad con cabeza en tres cuartos (*Fig. 90*). Lo acompaña un toro arrodillado a su lado, símbolo apocalíptico de su misión. En el fondo del cuadro, tenemos a la izquierda el Nacimiento de Jesús, que se verifica en un portal semiderruido, colocado en medio de un bosque. A la derecha en un panorama lóbrego y oscuro, se alzan las tres cruces en un elevado calvario.

El San Marcos está representado por un anciano, semejante al de la anterior serie, que se encuentra sentado en medio de umbroso paisaje, a la izquierda del cual está la resurrección, de forma muy parecida a la citada anteriormente (*Fig. 96*). En ella Jesucristo, sale del sepulcro radiante de gloria, mientras en la parte baja varios soldados lo contemplan temerosos y atónitos.

Con esto terminamos el análisis de la obra del gran mestizo Melchor Pérez Holguín, la figura cumbre de la pintura altopehuana. Aquí solo se ha tratado de hacer una presentación de su figura y de su obra, sin querer ni mucho ni menos, estudiar toda ello, sino lo mejor y más conocido. Estamos seguros, que han escapado a este trabajo muchas obras de él, unas por falta de documentación y que no hemos querido presentar acá, y otras, por tener de ellas conocimiento solo a través de referencias.

LA ESCUELA Y SUS INFLUENCIAS

Apagada la vida del gran maestro, que llena con su producción más de cuarenta años entre los siglos XVII y XVIII, queda una estela, dejada por su genio y su pintura, que arraiga profunda-

mente en Potosí primero, y pasa de allí a Chuquisaca, extendiéndose luego a través de todo el Alto Perú.

La pintura boliviana del siglo XVIII, está llena de la influencia de Pérez Holguín, que se manifiesta en las obras de discípulos primero, y luego en las de seguidores. Debemos anotar en primer lugar a tres discípulos del maestro cochabambino que parecen estar identificados por lo menos como nombres; son ellos, José María Alarcón, Juan de la Cruz Tapia y Pedro Enriquez ¹. Su obra habrá que buscarla seguramente, en muchos de los cuadros falsamente atribuidos a Holguín y en los grandes cuadros de composición de éste, en los que indudablemente debieron intervenir. Esperamos que aportaciones posteriores den luz sobre su vida y obra.

El pintor más próximo a Holguín, es Gaspar Miguel de Berrío ², pintor potosino que desarrolla su obra entre los años 1730 - 1758. Se conservan de él muchas telas firmadas y fechadas, que se hallan en distintos puntos del departamento de Potosí, Museo de la Moneda, colección Michel, iglesias de los pueblos de Puna y Belén. En su obra tiene telas arcaizantes, como el San Nicolás de Bari (colección Michel) y otras de espíritu más moderno, como las de la Iglesia de Puna; entre las que sobresalen la «Visitación» y el «Nacimiento». Se conserva de él un cuadro, vista de conjunto del cerro y la Villa Imperial de Potosí, fechado en 1758, y que actualmente está en el Museo Charcas. ³ Pero fundamentalmente se nota la influencia de Holguín en sus obras de la Iglesia de Puna, pintadas en 1736 al lado de los cuatro grandes medallones, que firmó el maestro cochabambino en 1697. Allí recogió Berrío las enseñanzas de Holguín, que son patentes

1. Luis Subieta Sagárnaga. Obra citada.

2. Pedro Juan Vignale. «El artista argentino Pedro Juan Vignale descubre a Gaspar Miguel de Berrío otro gran pintor de Potosí» artículo de «La Razón» 1943. La Paz.

3. *La Villa Imperial de Potosí*. Láms. 1, 2 y 3.

en su cuadro el «Juicio Final». En las caras de los Doctores y Evangelistas se reflejan rasgos holguinescos, como también en el resto del cuadro. La obra de Berrío no está aún estudiada, ya que sólo tenemos sobre este gran pintor un artículo periodístico del señor Pedro Juan Vignale, gran conocedor de nuestro arte.

Después de Berrío, hay una serie larga de pintores en Potosí, Sucre, La Paz y Cochabamba, que recogen también la semilla dejada por Holguín. Entre los principales podemos citar dentro de la escuela chuquisaqueña a Gumiel, que pinta a mediados del siglo XVIII gran parte de los cuadros de la Iglesia de Santa Teresa, de Sucre, siendo sus obras mejores Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ambos en sendos retablos.

Dentro de esta misma escuela se halla el interesante artista Ambrosio Villarroel, que pinta entre 1770 y 1775 un conjunto de cuadros para la Iglesia de las Mónicas y el convento de Santa Clara, de la misma ciudad. En 1772 firma su San Juan Nepomuceno, y antes en 1770 la Disputa de la Eucaristía y el Senedrín.¹

En la escuela paceña podemos citar a Diego del Carpio, natural de La Paz, que hacia 1775 realiza varios retratos, dos de los cuales se conservan en la Iglesia de San Juan de Dios de dicha ciudad; en ellos están representados el General Landaeta y su hermano el Arcediano don Martín Landaeta, fundador y benefactor del hospital de la Paz.

En el resto del Alto Perú citaremos los nombres de los pintores: Padilla, Saavedra y Ceballos, que encabezan a una serie de maestros que durante un siglo llenan con sus telas toda una etapa artística de Bolivia.

1. Valentín Abecia: *Historia de Chuquisaca*. Sucre, 1939.

EL TERREMOTO DE 1950 EN EL CUZCO

POR

HORACIO VILLANUEVA URTEAGA

El 21 de mayo, domingo tibio y claro, a la 1 y 45 minutos de la tarde, fué víctima el Cuzco de un desastroso temblor de tierra. El fenómeno, cuya corta duración —poco más seis segundos, según los entendidos— fué suficiente para destruir la ciudad, vino a reeditar el espantoso sismo que arruinara el primer Cuzco colonial el 31 de marzo de 1650, a hora idéntica.

Los primeros efectos de la gran sacudida fueron vistos en la Plaza Mayor. El Portal de la Compañía se desplomó en el primer instante, sepultando a numerosas personas, y los altos campanarios de los templos dispararon, con gran estruendo y espesa polvareda, una parte de sus sillares, piezas que llegaban al suelo con furia aterradora. Al mismo tiempo las techumbres de toda la ciudad dejaban caer nutrida lluvia de tejas sobre el pavimento de las calles, mientras el espanto de las gentes ante tan terrible sorpresa no podía ser mayor. En todas partes se veían personas que apresuradamente invadían calles y plazas en la más completa confusión, prorrumpiendo impresionantes lamentaciones y desesperados reclamos por los enterrados y muertos, que pronto el pueblo se dispuso a extraer de los escombros. Personas de toda condición, aglomerándose luego en la plaza principal y dando frente a la maltratada Catedral, reclamaban entonces la presencia del Cristo moreno de los Temblores, venerada efigie que desde las épocas ya lejanas de Carlos V guarda el Cuzco como la más preciada joya de su fe, mientras el Arzobispo en persona hacía abrir la gran

Puerta del Perdón de la centenaria Basílica, para exponer la imagen al público reclamo. Minutos después de la violenta sacudida, y Cristo de los Temblores fué colocado en su anda en el atrio y sacado en procesión por el cuadrilátero de la histórica plaza, mientras el pueblo, su castigado pueblo, con la más dolorosa congoja postrado de hinojos, dejaba oír el más desesperado e impresionante alarido de dolor.

Apresuradamente pudimos entonces constatar los primeros daños. En la Plaza Mayor, entre los escombros y junto a la puerta de Lourdes, veíanse dos coches destrozados por las piedras desprendidas de la torre jesuítica. Más allá, una casa crujía amenazante para desplomarse luego, arrastrando considerable retazo de arquerías y balcones en el Portal de los Panes. La torre de Santo Domingo yacía derrumbada y varias calles —Loreto, San Agustín, Ceniza, Belén— habían sido interrumpidas por los escombros.

Las víctimas parecían ser numerosas. Momento a momento iban siendo extraídos los cuerpos de personas conocidas, mientras sus nombres se escuchaban en todas las bocas y la aflicción se acrecentaba en todos los semblantes. Sin embargo, no fueron muchos más los muertos porque el desastre habíase producido en día feriado y a la luz del sol y, algo más importante, porque las casas caídas en el primer momento fueron pocas. La edificación urbana de paredes anchas y fuertes y de techos centenarios que, en su mayor parte, fue levantada por los hombres que sobrevivieron al terremoto de 1650, había resistido a la violencia destructora de la naturaleza, dando tiempo a los pobladores del Cuzco para salvar sus vidas y sus enseres, aunque esa edificación maltrecha había llegado al límite de su larga existencia. Muchas personas también salvaron su vida en el Estadio local, donde en número de más de seis mil habían concurrido en espera de una tarde deportiva de gran espectación. Las víctimas eran pocas, verdad, en relación a la desastrosa magnitud del siniestro, pero, no obstante, la ciudad había sido destruída, aunque el aspecto que

presentara en el primer momento no acusaba los terribles efectos de la gran calamidad.

Las impresiones de la trágica tarde no podían ser peores. Pronto avanzaron las sombras y en la polvorienta penumbra de las calles, antes que llegara la noche, las gentes trataban de hallar parientes y amigos en medio del desconcierto. Amarga fué luego la sorpresa cuando se constató que todos los servicios habían quedado interrumpidos. Los de comunicación que tanto necesitábamos en tan apurada situación, no fueron restablecidos, sino mucho después del sismo, y esto merced a una proeza de la Radio-emisora local; la luz, el más urgente y necesario servicio en tan penosas circunstancias, no pudo ser restablecida y la noche se vió llegar pronto obscura y sombría, aumentando con su negrura el común desconsuelo. Todos acamparon entonces en áreas antes despobladas, en carpas improvisadas o al aire libre, para esperar en vigilia que trascurriera la noche de mayor congoja que ha vivido el Cuzco. En la Plaza Mayor sólo las luces de los creyentes alumbraban con lívidos reflejos la patética expresión del Crucifijo de los Temblores, expuesto a la plegaria afligida de tantos humildes que oraban de rodillas, mientras los templos y las agrietadas casas del contorno elevaban su fantasmal figura hacia la tenebrosa obscuridad del espacio.

Así trascurrió en el Cuzco el trágico 21 de mayo de 1950. Los días siguientes, repetidos los temblores con menor intensidad —excepción hecha de uno del jueves 25 a la una de la tarde, que alarmó de nuevo a la población— fueron realizando su obra destructora en techos y paredes, a tal extremo de que en menos de una semana todo apareció maltrecho, agrietado y en peligro de venirse por los suelos. La destrucción se había consumado; hoy día son muy pocas las casas habitables, casi todas esperan la piqueta que acabe con ellas.

* * *

A continuación registramos los daños más importantes su-

fridos por los monumentos coloniales de la ciudad. Hemos de mencionarlos precedidos, en los casos más importantes, de una síntesis histórica que permita adivinar la antigüedad de obras hoy tan lamentablemente dañadas y que, aún así, seguirán dando prestigio a la cultura de América y orgullo al Cuzco y al Perú.

LA CATEDRAL.—Considerada como la más importante estructura arquitectónica del Cuzco colonial, fué levantada entre 1560, año en que se puso la primera piedra del suntuoso edificio, y 1654, fecha de su conclusión, exceptuando las torres que requirieron tres años más. La historia de tan grande monumento ha llamado continuamente la atención de cuantos han visitado la ciudad y la de notables investigadores, por lo que no nos detenemos en detallarla. Para el caso, basta recordar que cuando ocurriera el primer gran sismo de 1650, el edificio se hallaba inconcluso y entonces sufrió también graves deterioros. «Ha causado lástima, dice una relación de la época, ver derribar con cables y maromas dos arcos principales, perdiéndose casi toda la piedra labrada con el golpe y para derribar otros de los hechos, para salvar siquiera la piedra se arman cimbras. Las bóvedas hechas tras el altar mayor se ven lastimadas y creo que han de volverse a hacer, lo que más admira es ver un pilar con ser tan grueso y fuerte partido por medio con la fuerza del temblor». Más concretamente, el Obispo Ocón apunta que fueron destruídos diez y siete arcos y una bóveda de crucería del inconcluso edificio. Entonces, don Diego Arias de la Cerda fué el hombre más esforzado en el empeño de la reparación que demandaron tan graves daños.

En el último terremoto, en contraste con el de 1650, el interior de la Catedral no ha sufrido deterioros de consideración; se ha desprendido el estuco de las bóvedas tan abundantemente que, cuando entramos, varias arrobas de yeso blanqueaban todo el pavimento, y se ha cuarteado ligeramente una de las bóvedas de a nave del Evangelio. No podemos decir lo mismo de la fachada

y las torres. El cuerpo central ha sufrido el desprendimiento de su coronación, habiéndose caído hacia adelante la cruz y las estatuas pétreas de San Pedro y San Pablo, piezas que en su trayectoria hacia el suelo han dañado considerablemente el tercer cuerpo superior del frontis, parte de cornisas y otros detalles salientes de la gran fachada. Además, los pináculos de base cuadrilátera que corrían por el filo superior del edificio, han sufrido la separación de sus piezas habiendo sido desarmados porque ofrecían el peligro de derrumbarse.

Pero los daños de mayor significación se advierten en las torres, cuyas pilastras han sido muy lastimadas. Casi en todas ellas puede verse la desorganización en que ha quedado en parte la antigua disposición aduinada de sus sillares, habiendo saltado algunas piezas hacia fuera para presentar abultamientos amenazadores.

Más grave aún es el daño sufrido por la pilastra delantera derecha de la torre del reloj, que se halla partida diagonalmente. Esta torre ofrece más peligro y su estabilidad actual es casi milagrosa, pues sostiene en su seno a la «María Angola», la más grande campana de América, cuyo peso de 130 quintales hace temer un pronto derrumbe. La gente no olvida la tradición que originó la sonora campana cuyo dulce tañido, hoy silenciado, solía regir la vida de la comarca, y se pregunta si será necesario levantar una nueva y formidable rampa hasta la deteriorada torre, como en 1659, para salvar el idolatrado bronce de un final que se imagina desastroso y dramático.

Las partes restantes de ambas torres, pináculos y cupulines, también se hallan resentidos e inseguros, por lo que se hace necesaria una urgente reparación.

IGLESIA MATRIZ DEL TRIUNFO.—Este templo fué mandado edificar íntegramente por el Obispo Serrada a principios del siglo XVIII, entre 1729 y 1732, siendo su constructor el alarife carme-

lita Fray Miguel de los Angeles Menchaca. Ha experimentado daños de alguna consideración, a saber: se han desplomado dos de los nichos superiores de los tres que coronaban la fachada: el del centro, que albergaba a Santiago, y el del lado de la Epístola; se han cuarteado las tres bóvedas delanteras correspondientes a las tres naves y, finalmente, se ha deteriorado lamentablemente la espadaña del campanario del templo, ubicada hacia la calle contigua del Triunfo. Las piezas de esta parte, distanciadas unas de otras, no garantizan la estabilidad del conjunto, aunque desde la calle no presente el campanario peligro aparente (*Fig. 110*).

En el caso del Triunfo, los ingenieros dijeron que era urgente el apuntalamiento de un arco fajón de la sacristía; desarmar una espadaña y retirar escombros de los nichos destruidos en lo alto del frontis.

EL TEMPLO DE JESÚS Y MARÍA, no ha sufrido deterioros.

LA COMPAÑÍA DE JESÚS.—Como sabemos, es éste en el Cuzco el edificio de más extraordinaria categoría arquitectónica. Edificado por el genial arquitecto jesuita P. Juan Bautista Egidiano entre 1651 y 1668, ha subsistido desafiando gallardamente el tiempo y el abandono culpable de quienes no quisieron cuidar de su conservación desde 1767, año de la expulsión de los jesuitas, hasta hace pocos años.

Fué la Compañía uno de los templos jesuitas más lujosos de América, construido después del terremoto de 1650 y es uno de los monumentos coloniales que más ha sufrido con el último terrible sismo. Los destrozos se advierten primeramente en sus torres. La del lado del Evangelio, que en el temblor de 1941 se separara ligeramente del cuerpo del edificio fracturando el cornisamento que corre por el remate del centro de la fachada, en esta vez se ha distanciado más cuarteando el tercer cuerpo del frontis hasta el arco de la ventana lateral. En esta misma torre, además,

tres de los cuatro cupulines que coronaban las esquinas del cuerpo cuadrangular del campanario, se han desplomado.

En la torre del lado de la Epístola se ha perdido una parte apreciable de la cúpula y su tambor, derrumbados hacia atrás, y uno de los cupulines esquineros posteriores (*Figs. 97 y 101*). Ambas torres, además, han sufrido el cuarteamiento de los arcos de sus campanarios y han perdido todos sus pináculos y cruces de hierro.

La coronación central de la fachada ha sufrido el derrumbe de sus dos torretas laterales y la cruz central se halla rota e inclinada hacia atrás.

En el interior se puede notar el completo deterioro de la cúpula del crucero, la cual presenta tan múltiples fracturas, que la luz del sol se ve ingresar por las grietas de la gran media naranja; además, uno de los arcos de sostén se halla cuarteado. Así, la monumental cúpula parece irremediablemente perdida. También puede verse que la coronación del retablo mayor se halla muy dañada.

LA UNIVERSIDAD.—El convento jesuíta anexo que sirve como local central de la Universidad, también presenta serios deterioros. La cúpula y las bóvedas de la portería han sufrido varias fracturas que comprometen su estabilidad. Las arquerías del claustro están visiblemente inclinadas hacia el patio, sobre todo la que corre paralela al templo, y la planta alta del lado Noroeste ha perdido una parte de su techumbre y cuatro arcos. El lienzo de pared que da ingreso al Rectorado y a otras oficinas de la Universidad, se encuentra inclinado hacia el claustro y peligrosamente cuarteado. El Salón de Actos Públicos es una completa ruina; si bien no se ha derrumbado, los arcos que sostienen su techumbre se han quebrado y el muro que hacía fondo a la tribuna académica se halla terriblemente cuarteado. Exteriormente, esta misma parte de la

casa universitaria amena a derrumbarse en su parte alta hacia la Avenida del Sol.

Se registra también la desaparición de una torrecilla que elevada hacia uno de los ángulos del patio y detrás de la sala capitular, servía para normal la vida conventual de la extrañada Compañía de Jesús. Las piezas de dicha torrecilla al derrumbarse han perforado los techos y malogrado el artesonado colonial de la Biblioteca.

Finalmente, y en este mismo sector del edificio, se ha desplomado parte de los techos y muros exteriores, lo que produjo la desaparición de dos salas superiores y el enterramiento de parte de los depósitos bibliográficos de la Universidad.

CAPILLA DE LOURDES.—Construída entre 1651 y 1654, esta capilla anexa a la Compañía, ha sufrido el cuarteamiento de su fachada y de la bóveda del coro que tuvo que soportar el impacto de las piedras desprendidas de la torre cercana.

LA MERCED.—El templo y convento mercedarios son también reconstruídos, pues los edificios primitivos se cayeron completamente en 1650, según afirman los cronistas Diego de Mendoza y Francisco Miranda Valcárcel. Los religiosos, alojados entonces en la casa de su protectora doña Usenda de Loaiza y Bazán, emprendieron en 1651 la obra de reconstrucción bajo el impulso del comendador P. Juan Riquelme, habiendo continuado los trabajos, desde 1654, a cargo de los arquitectos Alonso Casas y Francisco Monya. La casa mercedaria posiblemente estuvo concluída hacia 1669, excepción hecha de la escalera que en el primer claustro queda hacia el lado de San Bernardo, y el segundo claustro, construídos según Miranda Valcárcel, entre 1692-1696.

De todo el conjunto, como es notorio, la parte más importante del edificio es el monumental primer claustro, destruído parcialmente, en el ángulo que da a la portería, por un temblor



FIG. 97. La Universidad y la iglesia de la Compañía. — FIG. 98. Galería alta del claustro de la Merced — FIG. 99. Las Nazarenas y San Antonio Abad. — FIG. 100. Calle de Huaynapata.



FIG. 109. Campanario de la parroquia de Santa Ana.—FIG. 110. Campanario de la iglesia del Triunfo.—FIG. 111. Casa y balcón de Herodes.

producido el 24 de marzo de 1742, reconstruido luego y, en esta vez, arruinado casi del todo. Veamos sus averías.

Al ingresar, vemos claramente que el claustro amenaza derrumbarse en partes, pues los arcos, sobre todo en la planta alta, han sufrido la más desastrosa desorganización de sus paredes acanaladas y de sus columnas de hermosa talla, cuyas piezas posteriores, en muchos casos, han saltado hasta el pavimento del alto corredor. Esta clase de deterioro han sufrido mayormente las arquerías de los lados Nordeste y Sudeste. Es muy notoria también la inclinación hacia el patio de la arquería que corre paralela al cuerpo de la Iglesia, fenómeno que ha producido el cuarteamiento de los pisos abovedados y el desprendimiento de la parte central del artesonado de la planta alta del mismo sector (*Fig. 98*).

La escalera principal ha sufrido el derrumbe parcial de su techo, lo mismo que el pasadizo que sigue al final de las dos rampas de ascenso. Este último techo, al desplomarse, ha llevado consigo y deteriorado lastimosamente los retratos de doña Usenda de Loaiza y Bazán y de su esposo don Diego de Vargas y Carbajal, insignes benefactores de la Merced, que se deben al pincel del artista Juan Osorio y que, con elegantes marcos, flanqueaban la puerta principal de la Biblioteca.

Pueden verse también derrumbados los techos de las celdas altas que dan hacia la calle de San Bernardo, y de parte de los corredores, así como la peligrosa inclinación de paredes, como las de la Sala Capitular, cuyas bóvedas se hallan muy cuarteadas.

El segundo claustro construido en parte por Gutiérrez Sencio en 1639 y reconstruido entre 1692-1696, también ha sufrido graves daños. Las pilastras de la galería alta, sobre todo, advierten la pérdida de varias piezas hacia el interior del corredor, y el techo se ha derrumbado en parte.

El templo registra menos perjuicios. Sin embargo, podemos anotar que los arcos fajones de las naves laterales se han partido

por el centro, habiendo perdido algunos su piedra clave. Luego, el muro posterior del coro se ha cuarteado, habiéndose desprendido, por esta causa, un gran cuadro mural que decoraba interiormente el fondo del alto coro, cuadro que al caer ha malogrado parte de la hermosa sillería de cedro. Por otra parte, se ha desplomado también la coronación del altar mayor que últimamente estaba siendo dorado, destruyéndose lastimosamente.

La fachada que mira hacia la plaza Espinar no se resiente, sino de la ruptura longitudinal del fuste de una de las columnas que flanqueaban el vano de entrada, del cuarteamiento del arco interior de la puerta y de otros daños de menor consideración. La torre, que se halla en reconstrucción, no registra deterioros.

SAN FRANCISCO.—La iglesia y convento franciscanos del Cuzco fueron establecidos en el lugar que actualmente ocupan el año de 1549, después de haber cambiado tres veces de ubicación. Construídos desde ese año los edificios respectivos, el de 1645 se dió comienzo a una completa reedificación, obra que el terremoto de 1650 encontró inconclusa. Crónicas de la época atestiguan que el gran sacudimiento terráqueo no afectó mayormente a la flamante casa franciscana, por lo que el templo fué concluído en 1652.

Exteriormente San Francisco no acusa los efectos del último terremoto, pero ellos, en su caso, no pueden ser más desastrosos. En el templo se registran la ruptura de cuatro arcos de la nave central, uno de los cuales casi ha perdido su piedra clave; el cuarteamiento general del techo abovedado y el deterioro de dos columnas.

El claustro principal, edificado posiblemente entre 1650 y 1660, es la parte que acusa mayores daños. Primeramente notamos la inclinación hacia el patio de toda la arquería de la planta alta, siendo ella mucho mayor en el ángulo Sudeste, cuyo muro también ha perdido su vertical y se ha inclinado en la misma dirección. La primera escalera de ascenso que queda poco después

de la portería ha sufrido notables daños en su techumbre, y el pasadizo que en este sector da hacia la planta superior, tiene casi desprendido el artesonado mudéjar de madera que constituía una de las más típicas notas del gran convento.

Mayores daños se observan en las dos escaleras del fondo que se hallan en el lado Sudoeste del claustro. Ambas han perdido sus techos y sus artesonados han sufrido deterioros irreparables. Felizmente, sabemos que se proyecta techar provisionalmente ambas escaleras para evitar los catastróficos efectos de las próximas lluvias.

El segundo claustro, que estaba siendo reparado últimamente, se ha defendido mejor, sin que se dejen de notar la inclinación de las arquerías y el cuarteamiento de paredes que son comunes a todos los sectores del convento.

El pequeño patio adyacente a la portería también ha sido muy dañado, sobre todo en sus techos que están siendo cambiados.

La torre sólo ha perdido los pináculos que adornaban su coronación, habiéndose mantenido su cuerpo ileso por su masa compacta y su extraordinaria fortaleza.

Los ingenieros, de urgencia pidieron la clausura de la iglesia, por las rajaduras peligrosas de sus columnas; el retiro de los escombros de una espadaña posterior desaparecida con el sismo y el de los fragmentos de los pináculos de la torre; además, pidieron el apuntalamiento del techo de la gran escalera principal para proteger el gigante cuadro mural de la familia franciscana.

SANTO DOMINGO.—Los Padres dominicos fueron de los primeros en edificar su convento y lo hicieron sobre los restos del legendario Koricancha de los incas. En 1650 su casa fué destruída casi completamente; así lo acreditan todas las crónicas del terremoto que hemos consultado, aunque es posible que en la obra de reconstrucción fuera aprovechada alguna parte ilesa del claustro primitivo. Lo cierto es que hacia 1681 debieron estar concluídos

los edificios, quedando por hacerse sólo la torre, mandada edificar después por el Prior P. Fray Francisco Muñoz entre 1729 y 1731.

Los daños producidos por el último terremoto en la casa dominicana son muy graves. A simple vista se observan los de la torre y el templo. La primera ha sufrido la caída de tres lados del hermoso campanario cuadrilongo, derrumbados sobre la bóveda del coro, quedando en pie sólo el lado del Noroeste, el cual tendrá que ser desarmado por hallarse en mal estado. El templo, exteriormente ha sufrido el cuarteamiento longitudinal de la nave de la Epístola, hallándose muy comprometido el muro de la sección del crucero que amenaza derrumbarse hacia la calle; luego, la caída de la coronación de la puerta lateral, hasta la altura del entablamento, incluyendo casi toda la hornacina central, en cuyo interior quedó milagrosamente ilesa una imagen de la Virgen del Rosario; y, finalmente, el total desplome del gracioso balconcillo posterior del ábside, con columnas y techumbre, que se elevaba sobre el muro circular del Koricancha (*Figs. 105 y 106*).

El interior del templo presenta el aspecto más lastimoso. La media naranja del crucero y el arco toral que la sustenta, ambos de ladrillo, se hallan tan deteriorados que amenazan derrumbarse de un momento a otro, como se ha derrumbado la cercana bóveda del crucero, en el lado de la Epístola. Aquí observamos que no ha sufrido deterioros el notable cuadro de la Conquista, pintura que debe tratar de salvarse a cualquier costo, si bien sorteando algún peligro.

El altar mayor se ha desplomado parcialmente y su muro de fondo se ha deteriorado en tal forma que más parece un amontonamiento de mampuesto a través del cual varias grietas dan ingreso a la luz del sol hasta el presbiterio (*Fig. 107*). El cuerpo central de la nave felizmente no registra daños.

El claustro principal del convento se halla cuarteado en varias partes, viéndose muy inclinadas hacia el patio las arquerías de los lados Nordeste, paralelo al callejón de Ahuacpinta, y Sudoeste,

paralelo al templo de Venus. Además, grandes retazos de los aleros del contorno cuadrilátero del patio se hallan por los suelos. El segundo claustro también ha sufrido los efectos de la gran calamidad.

Llamó mucho nuestra atención el hecho de que, no obstante la reciedumbre de los muros incaicos del convento, hayan sido rotas o separadas algunas de sus piedras por la fuerza del espantoso temblor, fenómeno que no hemos podido constatar en otros sectores de la ciudad y que acredita la mayor intensidad del sismo en la parte baja del Cuzco y sus aledaños.

SANTA CATALINA.—Este monasterio fundado en 1605 sobre los restos del Acllahuasi incaico, fué destruído en 1650. Al año siguiente se comenzó su reconstrucción y ampliación merced a la generosidad del licenciado don Marco Antonio Fernández de Antezana, habiendo vuelto a ocuparlo las religiosas en 1653. La iglesia, puesta bajo el patrocinio de Nuestra Señora de los Remedios, fué terminada aproximadamente en 1669.

En esta vez Santa Catalina también ha sido seriamente afectada por el sismo. Sufre la iglesia un agrietamiento longitudinal en todo su cuerpo que en las bóvedas ha afectado seriamente a los arcos fajones y en el muro posterior del ábside se prolonga casi hasta el suelo, siendo visible desde la calle. El monasterio ha sido tan dañado que tuvieron que realizarse en su interior obras de demolición urgente, para lo que fué abierta una puerta de emergencia hacia la calle de Arequipa.

Los ingenieros opinaron que aquí era necesario fraguar cuatro arcos en la iglesia, demoler la parte superior del coro y mandar limpiar el cascote en peligro de caer.

SANTA TERESA.—El monasterio del Carmen fué fundado en 1673 por el capitán don Antonio de Zea, en la casa que adquirió para este objeto de los religiosos mercedarios y que había perte-

necido antes a los ilustres vecinos del Cuzco don Diego de Vargas y Carbajal y doña Usenda de Loaiza y Bazán. La iglesia fué concluída el año de 1676, cuando ya el Obispo Mollinedo y Angulo hacía del Cuzco el centro de mayor actividad artística del Virreynato.

En esta iglesia se advierte la caída de considerables partes de las espadañas de su campanario; una de ellas, la del lado del Evangelio, ha perdido parte de su coronación, y la otra, sólo conserva el arco derecho de su primer cuerpo. Además se nota cuarteada la ventana central del frontis y el arco de ingreso, así como la parte posterior del coro. El convento no registra daños de significación.

Los ingenieros insinuaron que era necesario el apuntalamiento de la entrada principal, la demolición de las espadañas y el apuntalamiento de la parte posterior del coro.

SANTA CLARA.—Es histórico que el templo de este nombre fué uno de los pocos edificios salvados de la destrucción en el terremoto de 1650. Subsiste, efectivamente, desde su primitiva construcción encargada, en un principio, al arquitecto Fray Manuel Pablo, O. M., e inaugurada el año de 1622. En cambio, no se salvaron de los estragos del gran sismo la torre y el monasterio, que se derrumbaron.

En esta vez Santa Clara, según las apariencias, ha resistido también a las furias de la Naturaleza; nos referimos al templo que, salvo ligeros agrietamientos que se advierten en el coro y en los arcos de sus bóvedas, no ha sufrido mayores daños.

No podemos decir lo mismo de la torre y el monasterio. La primera, edificada en la segunda mitad del siglo XVII, se ha cuarteado, sobre todo en su arco interior de ingreso, no presentando a simple vista y hacia la calle, apariencia de daños notables. En el monasterio la ruina ha sido casi total; en el primer claustro pueden verse los techos hundidos y las arquerías y paredes muy cuarteadas,

advirtiéndose mayor destrucción en el ala izquierda del mismo claustro. Se ha dañado también el muro que lo separaba del segundo patio levantado a la altura de la escalinata. En el resto, nada queda bueno: celdas, dormitorio, refectorio, todo acusa deterioros graves y amenaza ruina inminente. Las religiosas sufren así grandes incomodidades y acampan en una carpa dentro del mismo arruinado monasterio.

Los ingenieros opinaron que era necesario apuntalar y luego fraguar dos arcos torales; mejorar el apuntalamiento de un arco que da acceso a la enfermería y demoler las celdas antiguas.

SAN PEDRO.—Esta parroquia fué fundada por Toledo en 1572 bajo la advocación de Nuestra Señora de los Remedios. Más tarde, conocida con el nombre de Parroquia del Hospital de Naturales, en 1650 fué destruída por el gran terremoto. Reedificada por el licenciado don Francisco de Soria, su párroco don Andres de Mollinedo proyectó después la construcción de un edificio mejor, todo de piedra, obra que, realizada entre los años de 1688 y 1699 por el arquitecto indígena Juan Tomás, constituye el templo actual.

San Pedro ha sufrido daños que pueden ser apreciados a simple vista. Ellos son el cuarteamiento de las torres y la pérdida de sus cupulines ornamentales. Los ingenieros decretaron el «apuntalamiento de emergencia de los dos campanarios para proceder luego a su demolición». La nave del templo no ha sufrido sino leves agrietamientos en sus bóvedas y en algunas ventanas.

SAN CRISTÓBAL.—Erigida esta ermita en el altozano de Collcampata por el Inca Paullo a mediados del siglo xvi, a fines de la centuria siguiente mereció las preferencias del Obispo Mecenasa del Cuzco don Manuel de Mollinedo y Angulo, quien, entre otras cosas, mandó construir la torre cuya obra se atribuye al alarife Marcos Uscamaita y a la generosidad del cura párroco don Francisco Javier González de la Guerra.

San Cristóbal, que hace poco soportó la total renovación de su techumbre, ha sufrido con el sismo el cuarteamiento de sus paredes y, lo que es más sensible, el deterioro de la torre. A distancia puede verse que el campanario ha perdido el ángulo izquierdo del lado que mira al Sudeste y parte de la cúpula con que remataba la torre, presentando una gran caverna apreciable desde cualquier punto de la ciudad. Las demás partes del campanario, pilastras y arcos, han quedado tan removidas, en tal estado que se hace urgente desarmarlas completamente. Sólo la base de la torre parece haberse salvado.

SAN SEBASTIÁN.—A cuatro kilómetros del Cuzco, en el cercano distrito de San Sebastián, hállase la iglesia de este nombre, obra arquitectónica justamente considerada como la más acabada expresión del barroco cuzqueño. Este templo fué edificado en diversas épocas; no se conoce con seguridad la fecha en que fué realizada su fachada, pero se supone que haya sido concluída en 1664 y que su alarife se llame Manuel de Sauharaura, fecha y nombre que corresponden a la torre de la Epístola. La otra torre sabemos que fué concluída en 1799 por el alarife Martín Aragón.

Este templo por muchos conceptos admirable, ha sido uno de los más afectados por el sismo del 21 de mayo. La torre del Evangelio, desplomada casi por completo, ha derrumbado parte de su masa sobre la techumbre del coro, habiéndose hundido aparatosamente toda la sección del templo posterior al frontis de piedra, con la consiguiente destrucción de muebles, cuadros y de un órgano colonial de mérito. Otra parte de esta misma torre desplomada hacia adelante, ha lesionado lamentablemente la crespa fachada cuyo delirio ornamental inmortaliza el nombre del Obispo Manuel de Mollinedo (*Fig. 103*).

La torre de la Epístola no se ha caído, pero sus piezas se hallan tan fuera de sitio que hay que desarmarla inmediatamente, para evitar su derrumbe.

La iglesia, además, se halla resentida de numerosos cuarteamientos en sus muros y de la casi completa destrucción de su atrio, cuyas cruces y graciosas piezas ornamentales han quedado muy removidas y rotas en parte.

BELÉN.—La torre del Evangelio de este templo está peligrosamente cuarteada en su base; la de la Epístola se ha derrumbado hacia el atrio y sobre el contiguo local del Orfelinato de Niñas (*Fig. 102*). En el cuerpo de la Iglesia se notan cuarteadas algunas ventanas y el muro posterior del presbiterio. Los ingenieros opinaron que era urgente demoler las torres en su integridad y poner a salvo los cuadros y ornamentos del altar mayor.

SANTIAGO.—Esta parroquia registra derrumbada parte de su campanario, habiendo sufrido la Iglesia agrietamientos peligrosos en sus muros, por lo que debe ser demolida por completo.

SANTA ANA.—Con el temblor resultó desplomada la mitad de la torre de este templo, hacia el lado que mira a su plazuela (*Fig. 109*); la parte que subsistió tuvo que ser demolida después. El santuario no registra daños de consideración.

SAN BLAS ha perdido su campanario y su fachada se halla cuarteada e inclinada hacia la plaza de la parroquia, por lo que debe ser demolida de urgencia. El interior registra considerables desprendimientos de cascote.

La RECOLETA registra en su primer claustro dos arcos muy deteriorados, lo mismo el templo: dos arcos y dos vigas dañadas así como el patio interior, igual número de arcos en muy mal estado.

NAZARENAS.—La mitad izquierda del campanario de este

Beaterio se desplomó con gran estruendo tres días después del terremoto (*Fig. 99*).

SAN ANTONIO.—La capilla registra un arco cuarteado y parte de muros en mal estado. El Seminario anexo no ha sufrido daños graves.

Los templos de Santa Rosa y del Beaterio de Mutkapujio registran desplomadas sus techumbres; ambos han perdido casi todas sus obras coloniales de mérito. Los de San Juan de Dios y El Carmen de San Blas acusan múltiples deterioros reparables.

CASAS HISTÓRICAS.—No podemos dejar de mencionar entre los monumentos dañados por el sismo las construcciones civiles que tan alta categoría histórica otorgaban a la ciudad. Todas ellas han sufrido perjuicios, algunas en forma tan lastimosa que ya han sido demolidas, como la casa de los Condes de Peralta y aquella hermosa residencia del Obispo Mendoza, en la calle Santa Teresa; otras, aún no han desaparecido, pero se hallan tan desfiguradas que da pena verlas, como la casa del Inca Garcilaso en la calle Coca (*Fig. 108*). Pero, de todas ellas, la que más penosa impresión causa es la Casa del Almirante. Mansión señorial de castellana estirpe, dominante y señera, se aferra todavía a la vida, enhiesta, con vigor y fortaleza, mientras en Cuzco nada puede hacer para salvarla de la destrucción.

Los edificios públicos de la ciudad registran también serias averías, sobre todo aquéllos de antigua estructura colonial. Mencionaremos sólo los siguientes:

El local llamado de San Bernardo —por haber servido al Colegio jesuita de este nombre— donde funcionaban regularmente la Corte Superior de Justicia, la Municipalidad y la Biblioteca Popular. Esta espaciosa casa ha sido ahora casi completamente abandonada, porque sus muros y techumbres amenazan desplomarse en diversos sectores. No quedan utilizables en ella sino muy

pocas habitaciones en la planta baja que está siendo ocupada por la referida Biblioteca y otras reparticiones municipales.

El Colegio Nacional de Ciencias, que ocupa el viejo edificio del colegio franciscano del Cuzco y que la noche del 21 de mayo, día del gran temblor, perdió aparatosamente en su fachada la esquina adyacente al arco triunfal de Santa Clara. Este edificio, además, en su interior registra incontables deterioros e inhabilitación de gran parte de sus aulas, habiendo sido ya demolida la mitad de la planta alta de su frontis.

El «Instituto y Museo Arqueológico» de la Universidad, ubicado en la calle Tigre, cuya fachada parece próxima a derrumbarse sin que haya sido posible hacerse gran cosa para preservar sus valiosas colecciones.

El Palacio Arzobispal, antigua y suntuosa mansión de los marqueses de Buena Vista, que se hallaba en reconstrucción y que ha sufrido daños considerables en su sector colonial.

La Cárcel Pública, que ocupa el ruinoso convento de Betlemitas de la Almudena, y cuyos deterioros ocasionaron a los reclusos grandes incomodidades.

Finalmente, no olvidemos los edificios de construcción reciente, entre los que lamentan tremendas pérdidas el Centro Escolar «Inca Garcilaso», las escuelas y colegios del Estado y particulares, el Hospital Mixto de Belén y las estaciones de los ferrocarriles, junto con todos los nuevos barrios residenciales, como las avenidas del Sol, Pardo, Centenario y barrio popular de Huanchac.

Tales son, sin detalle, los daños materiales sufridos por la ciudad y sus más importantes monumentos.

* * *

No es posible ni es nuestra intención, por cierto, hacer un inventario pormenorizado de los enormes estragos causados en el Cuzco por la gran calamidad. Fuera de lo dicho, sin embargo,

anotaremos que los daños en los inmuebles particulares y en los edificios públicos fueron calculados en mil millones de soles, siendo aún más cuantiosos y de mayor significación los que se registran en los templos y monumentos coloniales de la ciudad, en sus calles históricas y en sus más valiosas y características casonas. No volveremos, pues, ya a ver muchos de los más típicos rincones cuzqueños; mansiones señoriales, unas veces, remansos de la evocación bajo cuyos soportales penumbrosos revivía a diario la leyenda; parajes pintorescos y humildes, otras veces, aldeanos, casi rurales retiros de novela tan caros a poetas y pintores; calles envejecidas, en fin, escenarios de epopeya o marcos dignos de heroismos y grandezas pretéritas, van ya camino de la total desaparición y el olvido.

El Cuzco que se levante de tanta ruina y desolación, será en gran parte una ciudad transformada, desconocida para quienes, hasta ayer, vivíamos amando devotamente todo lo que en ella había de venerable y eterno, de antiguo y bello, que son las presecas que no podrán devolverle los ingenieros de la «reconstrucción». Sin embargo de tantas y tan lastimosas pérdidas, ellas no son bastantes para trancar su alta categoría histórica y artística. La gran ciudad, sede imperial de los Incas, indiscutida «Cabeza de los Reinos del Perú» y Capital Arqueológica de Sud América, seguirá siendo la más preciada joya de todo un continente.

Deber de todos será restañar sus heridas y encaminarla de nuevo por el sendero de sus grandes destinos. Mientras tanto, como en 1650, otra vez será actual la vieja y acongojada endecha:

*Cuzco, quien te vió ayer
y te ve ahora,
¿cómo no llora?*

NOTA.—Las fotografías reproducidas en las figuras 97 a 100 y 105 a 108 proceden del archivo de don Daniel L. Cisneros, del Cuzco; las restantes son del autor. Todas fueron tomadas en los días siguientes al terremoto.

IGLESIAS DEL SIGLO XVIII EN BOLIVIA

POR

ENRIQUE MARCO DORTA

Al redactar uno de los capítulos que dedicaré a la arquitectura boliviana del siglo XVIII en el tercer tomo de la *Historia del Arte Hispanoamericano* de mi maestro don Diego Angulo Iníguez, la falta total de noticias sobre algunos de los monumentos en él estudiados, me impulsó a realizar una investigación en el Archivo de Indias especialmente encaminada al intento de documentarlos. Pensaba en la posibilidad de que hubiese dejado algún rastro documental la construcción de la fachada de la iglesia de las Mónicas de Sucre, por ejemplo, tan interesante por su estilo que nada tiene que ver con el típico barroco chuquisaqueño y que parece obra de algún maestro procedente de las vecinas comarcas de la altiplanicie. Por otra parte, impreso ya el artículo del profesor Wethey que se publica en este mismo cuaderno, me atrajo la idea de buscar alguna noticia sobre la fachada de la catedral de Cochabamba, cuya fecha también se desconoce. En consecuencia, antes de dar por terminado el capítulo que tenía en el telar, emprendí la revisión de aquellos legajos de la Audiencia de Charcas que, a mi modo de ver, podían guardar las noticias deseadas.

No me acompañó la fortuna en cuanto al fin concreto de mi búsqueda, pues no encontré un solo dato referente a los edificios de Sucre y Cochabamba arriba aludidos. Pero, como en otras ocasiones, mi trabajo fué compensado con el hallazgo de un conjunto de noticias no menos interesantes, algunas de tanta impor-

tañicia como las alusivas al templo de las Carmelitas de Cochabamba y al arquitecto don Pedro Nogales.

Doy a conocer aquí el fruto de esa breve campaña de investigación, añadiéndole algún dato que, de tiempo atrás, aguardaba en mi fichero la ocasión de salir a la luz y los comentarios que las mismas noticias me sugieren.

* * *

La segunda mitad del siglo xvii parece haber sido una época de intensa actividad constructora en tierras de Bolivia. Las relaciones de méritos de eclesiásticos aluden constantemente a fábricas de iglesias y da la impresión de que fué raro el curato de indios que no vió construir su templo de nueva planta por esos años. Era natural que así sucediese. Las construcciones acusan siempre un índice de prosperidad y en esa época vivió el Alto Perú una etapa rica y próspera. Si bien la explotación del cerro de Potosí había disminuído por escasez de ley en los metales —como observa Concolorcorvo en 1773— las vetas de Lipez, Chichas, Porco y otras provincias circunvecinas, engrosaban el venero de riquezas que iban a parar a la Casa de Moneda de la Villa Imperial (1). En los más apartados lugares de las punas se oían los golpes de piqueta de los «cateadores» que perforaban la tierra en demanda de minerales. Y en las grandes haciendas de los valles cálidos, donde los ricos mineros buscaban el consuelo de un clima más amable que el de los páramos, la agricultura y la ganadería eran fuente de próspero bienestar. Los curatos producían buenas rentas y la población indígena proporcionaba abundante mano de obra. Todo ello hizo posible la construcción de buen número de iglesias parroquiales que se engalanaron con retablos, pinturas y obras de plata repujada procedentes de los talleres de Sucre, La Paz y Potosí, al

(1) Concolorcorvo: *Lazarillo de ciegos caminantes* (París, 1938), pág. 172.

mismo tiempo que maestros formados por estas ciudades dilatan el área de influencia de esos centros artísticos, llevándola a pueblos y aldeas. El repertorio fotográfico contenido en los *Cuadernos de Arte Sudamericano* (1) dedicados a Bolivia, da idea de la riqueza que se conserva en muchas iglesias rurales; y si los planos de la iglesia de Pocoata (1791) (2), conservados en el Archivo de Indias, permiten apreciar la importancia artística de un templo perdido en un pueblo pequeño y lejano, de no fácil acceso hoy día, es de suponer que ese caso no será una excepción. Es posible que más de uno de los monumentos que se documentan en las páginas que siguen, tenga verdadera importancia. Cuando un investigador se decida a recorrer minuciosamente el país, es seguro que encontrará buen número de iglesias dignas de estudio, y entonces tendremos una completa visión del tesoro artístico de Bolivia, del que solo se conocen en la actualidad los núcleos más importantes.

IGLESIAS CON ATRIOS Y POSAS

En el Alto Perú del siglo XVIII, como en la Nueva España del XVI, encontramos iglesias precedidas por amplios atrios con «posas» y algún ejemplar de capilla abierta. Los atrios fueron frecuentes en la región andina del Perú desde el siglo XVI, (3), pero la organización a base de capillas-posas en los ángulos, tal como en Méjico, parece ser propia del territorio de la actual Bolivia. Hace ya tiempo

(1) Tomo I-VII, publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

(2) Angulo: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas* láms. 230-232 y pág. 519.

(3) De esa época son las iglesias de Paucarcolla, la Asunción de Chucuito, la Asunción de Juli, San Pedro de Acora, etc. Véase: Marco: *Iglesias renacentistas en las riberas del lago Titicaca*, en «Anuario de Estudios Americanos», (Sevilla, 1945); y Angulo: *Historia del Arte Hispanoamericano*, I, pág. 261 y sigs.

señalé la existencia de un atrio con posas en Copacabana, el famoso santuario ribereño del lago Titicaca tan frecuentado por peregrinos de todo el Perú (1). Cuenta el historiador Ramos Gavilán que para las fiestas que se celebraron en 1614, con motivo de la inauguración de la nueva capilla mayor de la iglesia, se hicieron cuatro altares uno en cada esquina del atrio (2); y Fray Andrés de San Nicolás, que escribía hacia 1663, nos describe el atrio con posas en los ángulos y el gran templete al centro, tal como está hoy: «es más largo que ancho y tendrá su longitud un buen tiro de mosquete. Las cuatro esquinas se miran con otras tantas hermosísimas capillas sumptuosamente aliñadas y cubiertas de retablos muy costosos. En medio está un Calvario que compite con lo alto de aquel templo en la fábrica y belleza (3). También la iglesia de San Martín de Potosí, que data de 1592 (4), conserva las posas del atrio, situadas en los ángulos y abiertas por sus lados exentos. Aunque esta iglesia ha sufrido reformas posteriores, es probable que el atrio y sus posas respondan a una organización primitiva.

Las posas de Copacabana, son las más interesantes desde el punto de vista arquitectónico de cuantas se conservan en Bolivia: sus chapiteles semiesféricos con fajas radiadas están decorados con vistosos azulejos; del mismo tipo, pero sin el revestimiento de cerámica, son las de la parroquia potosina antes citada.

Por lo general, en las iglesias bolivianas del siglo XVIII, las posas son simples construcciones de planta cuadrada cubiertas con tejado a dos aguas, sin importancia arquitectónica.

(1) Marco: *Atrios y capillas abiertas en el Perú*, en «Archivo Español de Arte», 1941, págs. 173-176.

(2) Ramón Gavilán: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. (Lima, 1621).

(3) San Nicolás: *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana*. (Madrid, 1663), f. 63.

(4) Martavelli: *El Colegio Franciscano de Potosí* (La Paz, 1918), pág. 28.

Una de las iglesias más interesantes de este tipo es la del pueblo de Palca, cerca de la Paz, que conozco a través de un dibujo del viajero francés D'Orbigny (1). El atrio —como los de Juli, Chucuito, etc.— está cercado por arquerías de medio punto defendidas por tejadillos a dos aguas. Un gran arco de acceso se abre en cada frente. La iglesia de planta de cruz latina, prolonga sus muros laterales para recibir el saliente del tejado, como vemos, por ejemplo, en las de Porco, Tahua y Llica, pueblos del departamento de Potosí (2). En Palca entre los contrafuertes laterales se dispone un balcón volado sobre la puerta de ingreso, que bien pudo utilizarse como capilla de indios. La torre está exenta, a un lado del atrio y éste tiene posas en los cuatro ángulos.

Que las posas servían, como en Méjico, para que en ellas hiciesen estación las procesiones, es evidente y de ello hay pruebas documentales.

En 1773, cuando visitó la doctrina de Chulchucani (provincia de Frias, departamento de Potosí) el tesorero de la catedral de La Plata don Gregorio de Olaso, estaba concluída la iglesia parroquial «nuevamente fabricada y asegurada para su permanencia con estribos de cal y piedra, como asimismo cinco capillas, las cuatro que sirven para las procesiones y la otra de la Misericordia para poner en ella los cadáveres de los que mueren, bien enmaderadas y con techumbre de texas y el cimiento de cal y canto y ladrillo» (3). Así pues, los velatorios de los difuntos, se cele-

(1) *Viajes a la América Meridional*, III (Buenos Aires, 1945) lám. 10 y pág. 1.001.

(2) *Rutas históricas de la Arquitectura virreinal altoperuana*, en «Cuadernos de Arte Colonial Sudamericano», V, láms, 59, 105 y 107.

(3) La había construído el entonces cura don Alberto Illanes Caamaño, que costeó, además «quatro retablos nuevos tallados y pintados al óleo y con perfiles de oro y el mayor, que entonces se estaba dorando, con un Sagrario muy vistoso; y la custodia de obra muy pulida con bastantes piedras preciosas; todo el cuerpo de la iglesia con marquería dorada, en que están los doce

braban también en el atrio de la iglesia, en una capilla especialmente dedicada a ese objeto.

Los atrios de las iglesias bolivianas no se concibieron siempre como recintos que sirvieran únicamente para escenario de ceremonias religiosas. Alguna vez, en los pueblos fronterizos de infieles, donde se vivía bajo el temor constante del ataque de los indios, las arquerías abiertas se convirtieron en recios muros, tal vez erizados de almenas, que podían servir de fortaleza en caso necesario. En la antigua villa de La Laguna (la actual Padilla, capital de la provincia de Tomina), en la frontera de los chiriguano, se construyó la iglesia parroquial «con aparatos que sirviesen de antemural en las invasiones de los gentiles» (1). Consta en un documento de 1752 que el cura y vicario don Tomás Pallarés y Araoz, potosino —que desempeñó el curato durante cinco años—, hizo construir «nueva iglesia en la Laguna, adornándola con retablos y ornamentos y la ha amurallado con un cementerio de piedras que sirve de resguardo para las imbasiones de los indios gentiles» (2).

No sería extraño que se hubiesen construído otras iglesias fortificadas en los pueblos situados —como la citada villa de La Laguna— a lo largo del arco de frontera que, desde Cochabamba hasta Tarija, formaban a modo de una marca fronteriza para contener las invasiones de los chiriguano.

Es posible que, en algún caso, se utilizaren las posas como

apóstoles y otras advocaciones de buenas pinturas; el púlpito, coro y escaños nuevos; el suelo del presbiterio forrado con tablazón, teniendo también muchas piezas de plata labrada, como candeleros, acetre, arcos, vinageras, coronas y diademas de santos que se hallan colocados en dicha iglesia, cuyos bultos eran nuevos». También hizo a su costa una fuente en la plaza y la casa parroquial «con bastantes oficinas, todas con techumbre de teja». Relación de méritos del Dr. Illanes, 1790. Charcas. 736.

(1) Relación de méritos del cura don Tomás Pallarés. Charcas, 456.

(2) Relación de méritos. 1752. Charcas, 385.

capillas abiertas, al modo de las de Nueva España, ya que muchas iglesias parroquiales, por ser de dimensiones reducidas, resultarían insuficientes para albergar a todos los feligreses en los días festivos. Al menos hay noticia de un caso concreto en que esa típica creación de la arquitectura mejicana del siglo xvi tuvo un eco en tierras de Bolivia. El intendente de Cochabamba don Francisco Viedma, que escribía en 1793, cuenta que la iglesia del pueblo de Santiago del Paredón, cerca de dicha ciudad, situada en uno de los frentes de la plaza, era «muy reducida y no capaz al mucho número de almas que corresponde al curato; y para que no se queden sin misa, ha hecho el actual cura una tribuna en el frente, con lo que desde la plaza pueden oírse» (1).

COCHABAMBA.—LA IGLESIA DE SANTA TERESA

La idea de fundar en Cochabamba un convento de monjas carmelitas, fué acogida con el mayor entusiasmo por parte de los vecinos, cuyos cuantiosos donativos en metálico y en bienes inmuebles, alcanzaron pronto la cifra de setenta y tres mil pesos. Por encargo de las autoridades de la villa los maestros Pedro Calzadilla y Agustín Victoriano «que son de alarife» y el de carpintería Miguel de Oro, inspeccionaron el 31 de agosto de 1751 el sitio «de Buian», que no les pareció apropiado para la fundación proyectada por ser muy húmedo a causa de la proximidad de una laguna. Juzgaron de mejores condiciones un solar situado «en la calle derecha arriua de la Merced, en la que llaman de las Meri-

(1) Viedma: *Descripción de la provincia de Santa Cruz de la Sierra, en Colección de obras y documentos para la historia... del Río de la Plata* (Buenos Aires, 1836), III, pág. 444. La iglesia parroquial había sido construída poco antes de 1784. Noel y Torre Revello: *Contribución documental a la Historia del Arte Colonial Hispano-Americano, en II Congreso internacional de Historia de América*, III (Buenos Aires, 1938), pág. 545.

nas», cuyo terreno era seco por estar en lo más alto de la villa y que, además, ofrecía la ventaja de tener un manantial de agua. En vista de esos informes, el depositario de los fondos reunidos para la fundación adquirió este solar, previa medición efectuada por don Diego de Valderrama y don Juan de Esquivel maestros de albañilería y carpintería. En la misma fecha —15 de septiembre— y también por escritura pública se compraron unas casas vecinas, que eran de un alto, con balcón tallado y portada de piedra de sillería. El general don Bartolomé Fiorillo hizo donación de sus casas de vivienda, a condición de que se las dejaran habitar de por vida pagando un arrendamiento anual que comenzaría a correr cuando llegaran las monjas fundadoras. Las casas, que estaban situadas en la plaza junto a la iglesia matriz, eran de obra nueva y las mejores de la villa, con tiendas en la planta baja que el donador cedía al convento para que éste se beneficiase con sus rentas. Los maestros Esquivel y Valderrama tasaron el edificio y a juzgar por el prolijo inventario que hicieron el tesorero don Santos de la Bandera y don José de Vargas, estaba muy bien alhajado con muebles y cuadros. También fué objeto de donación para el mismo fin la hacienda de Yani, en la villa de Hayopaya, que fué tasada por el «maestro don Bernardo Morón, clérigo presbítero», vecino de la misma, y por don Pedro de Escalante que había residido muchos años en ella (1).

Por real cédula de 1753 se concedió licencia para la fundación (2) y tres años después dirigía las obras del convento un arquitecto jesuíta cuyo nombre se ignora, pero que era «sugeto

(1) A. G. I.: Charcas, 385. «Testimonio de autos sobre la fundación de un monasterio de Carmelitas descalzas... en la villa de Cochabamba», 1752. (199 folios). Folios 120 y siguientes.

(2) Viedma, Francisco de: *Descripción de la provincia de Santa Cruz de la Sierra*, en *Colección de obras y documentos relativos a la historia... del Río de la Plata* (Buenos Aires, 1836), III, pág. 422.

que corre con bastante crédito en su ejercicio» (1), por lo que parece lógico suponer que fuese el autor de la traza de la iglesia.

En 1760 llegaron las monjas y seis años después aún se trabajaba en la obra (2).

La inscripción «Año de 1790» que se lee sobre la portada parece indicar que se labró en esa fecha.

Al parecer, la obra no se hizo con la solidez requerida, pues el 18 de diciembre de 1790 «se hundió el techo hasta la capilla mayor» por haberse abierto las paredes que no pudieron resistir su peso (3). Afortunadamente se encontraban a la sazón en Cochabamba el arzobispo de La Plata fray José Antonio de San Alberto y decidió hacer a su costa una nueva iglesia, cuya primera piedra se colocó el 17 de febrero de 1791. Así lo asegura el intendente de Cochabamba don Francisco Viedma, quien hace constar, además, que por la fecha en que escribía, o sea en 1793, estaba el templo terminado. Sin embargo, a juzgar por un testimonio documental, la obra emprendida por el Arzobispo no fué de una iglesia de nueva planta. Se redujo a «concluir a su costa la rotunda que la habían fabricado en la fundación de aquel monasterio y que se habían quedado en paredes por defecto del artífice». Como San Alberto «se animara a concluir (el templo) en la misma conformidad que pedían sus fundamentos», consultó con el presbítero don Pedro Nogales, «como con sugeto inteligente y versado en este género de fábricas, sobre si era conveniente concluir la rotunda o si podría hacerla cuadrada poniendo paredes colaterales dentro de la misma rotunda...» En consecuencia, Nogales presentó al Arzobispado «dos mapas, con resolución de poner en práctica el que le adaptase; que el uno de dichos mapas denotaba la con-

(1) Angulo Iñiguez, Diego: *Planos de monumentos de América y Filipinas*, pág. 524.

(2) Noel y Torre Revello: *ob. cit.*, pág. 545.

(3) Viedma: *ob. y página citada*.

clusión de la rotunda con cuatro pilares en la parte interior de las murallas para simentar en ellos los arcos que habían de boltearse a las cuatro partes del círculo, para que quede en forma de un tomate, y el otro designando un cuadrilongo dentro de la misma muralla, que éste fué el que le acomodó a dicho prelado, en cuya conformidad siguió con la obra» (1).

El documento tiene interés, tanto por revelarnos el nombre de un arquitecto que, según veremos, hizo otras obras en la región, como por las noticias que contiene acerca de la forma y planta del templo que hizo reconstruir el arzobispo San Alberto. Las referencias a la «rotunda» o rotonda y a la «forma de un tomate», aluden claramente a una iglesia cuya planta se salía del tipo corriente de muros rectilíneos. En efecto, el profesor Wethey, a quien consulté por carta, me comunica que «al exterior, a los lados, la iglesia tiene paredes curvilíneas». De ello se deduce que se construyó sobre planta elíptica. Después, al reconstruir la techumbre de la nave, se macizaron los muros haciéndolos rectilíneos por el interior y la planta quedó «designando un cuadrilongo», tal como dice el documento.

Así pues, en el corto número de templos con planta barroca construídos en América durante el siglo XVIII (2) hemos de incluir la primitiva iglesia de Santa Teresa de Cochabamba, trazada hacia 1753 por un anónimo arquitecto jesuíta. No se conoce ninguna otra con planta elíptica en toda América del Sur, exceptuando el Brasil. La del Corazón de Jesús o de los Huérfanos, de Lima,

(1) Así lo certifica en 4 de febrero de 1801 el párroco de San Pedro de Tarata don Bernardo José Mariscal. A. G. I.: Charcas 728; pieza núm. 1 y 2, folios 7 v. y 8.

(2) Anterior a la que nos ocupa era la desaparecida iglesia de Santa Brígida de Méjico, obra del ingeniero militar Luis Díez Navarro (1740-1745) de planta sensiblemente elíptica, con muros curvilíneos en los extremos del eje. Cf. Angulo: *ob. cit.* 214. Fernández, Justino: *Santa Brígida de México en II Congreso Internacional de Historia de América*, III (Buenos Aires, 1938), pág. 438-454.

construída aproximadamente por los mismos años (1), cubre su nave con una gran bóveda elíptica, pero sus muros exteriores son rectilíneos, no obstante lo cual hay que relacionarla con la de Cochabamba, teniendo en cuenta, además, que aquella pertenecía a los jesuitas y ésta fué obra de un arquitecto de la Compañía de Jesús.

Al arquitecto don Pedro Nogales corresponden las bóvedas de arista de los tres tramos, cuyos arcos apean en estrechas pilastras cajeadas. Como en la iglesia de San Felipe Neri de Sucre — que, como veremos, hay que relacionar con dicho arquitecto— falta en el interior el entablamento corrido sobre los soportes, siguiendo así la fórmula que es típica de la arquitectura boliviana del siglo XVIII, según observa Wethey (2). La cúpula que cubre el presbiterio tal vez sea la primitiva, ya que, según Viedma, no se derrumbó en 1790.

El cuidado y administración de la obra estuvo a cargo del clérigo don Patricio Torrico y Ximénez, hombre de confianza del arzobispo en lo referente a fábricas y fundaciones religiosas. Cuando San Alberto era obispo de Tucumán, comisionó a Torrico «para que corriese con la fábrica fundación y dirección» del Colegio de Niñas nobles de Catamarca, fundado y costeadado por San Alberto. Al ser promovido éste a la silla de La Plata, llevó consigo al citado clérigo y «le comisionó para la construcción de la iglesia de Carmelitas descalzas de... Cochabamba,... y logró concluir en poco más de dos años un edificio de los más preciosos de quantos hay en el Perú». Así consta en una relación de sus

(1) Su traza puede ser de 1742, aunque se construyó entre 1758 y 1766. Véase: *Relación... del sitio y fábrica de la nueva iglesia de los Huérfanos* en «Revista del Archivo Nacional del Perú», X (1937), págs. 53-76; Harth-terré: *La iglesia del Corazón de Jesús*, en «Arquitecto peruano», enero, 1942.

(2) Véase su artículo en este mismo cuaderno.

méritos fechada en noviembre de 1793 (1), pero como no consta que fuese arquitecto, es de suponer que su gestión —en ambos casos— fuese puramente administrativa.

OTRAS OBRAS DEL ARQUITECTO NOGALES

Don Pedro Nogales y Arce, domiciliario del obispado de Santa Cruz de la Sierra, «sugeto inteligente y muy versado en Arquitectura», hizo otras obras en distintas iglesias de la diócesis. La de San Pedro de Tarata (fig. 44) costeadada por el párroco don Angel Mariano de Moscoso (2) después obispo de Tucumán, fué construída «desde sus fundamentos... bajo de la dirección y asistencia frecuente de dicho don Pedro Nogales». Se estaba labrando en 1784 (3) y en ella trabajó hasta su fallecimiento, el alarife Juan Calzadilla. Nogales concluyó la torre de dicha iglesia «que de muchos años antes se había quedado en el segundo cuerpo y éste sin concluir».

También fué obra de Nogales la iglesia del pueblo de Capinota, así como la vice-parroquia de Santa Bárbara de las Vacas. El cura de Tarata don Bernardo José Mariscal le encomendó la fábrica de la nueva vice-parroquia de Toco, que había dirigido «desde sus fundamentos». Aún no estaba concluída en 1801, cuando el citado párroco dice que «dicha fábrica no es de las muy comunes y ordinarias porque lleva bóveda en la media naranja, varios arcos de cal y ladrillo como también el coro, todo con arte y orden, de manera que muchas personas han admirado su fábrica». Al parecer, el presbítero Nogales gozaba de buen crédito como arquitecto,

(1) Charcas, 718. En 11 de julio de 1796 figura Torrico como testigo en un documento fechado en el pueblo de Arani. Charcas, 726.

(2) Valdivia, Juan Gualberto: *Fracmentos para la Historia de Arequipa* (Arequipa, 184), pág. 209.

(3) Noel y Torre Revello: *ob. cit.*; pág. 545.

pues, al decir del párroco de Tarata don Bernardo José Mariscal, «quantas personas han edificado sus casas de alguna consecuencia desde que he estado de cura en este beneficio,... necesariamente se sugetan a su disposición y orden» (1).

Un interesante expediente que dió a conocer Buschiazzo (2) permite atribuir al presbítero Nogales la iglesia de San Felipe Neri de Sucre. En octubre de 1794, el arzobispo San Alberto escribía al virrey en solicitud de la licencia necesaria para comenzar las obras, enviándole, además, para su aprobación dos planos —planta y diseño de la fachada— que, según decía, eran los mismos que habían servido para la iglesia de Santa Teresa de Cochabamba. Como advirtió Buschiazzo, los planos remitidos por el Arzobispo (3) no eran exactamente iguales a lo realizado en el templo carmelita, pues representan una nave con cuatro tramos y presbiterio con cúpula, mientras que la iglesia de Cochabamba tiene solo tres tramos y uno poco profundo para albergar el altar mayor, a continuación del que se cubre con la cúpula. Como, además, los muros de la planta no acusan la curvatura que tienen al exterior, pienso que las palabras del prelado no deben interpretarse en sentido extricto. Al decir «los mismos con que se acaba de erigir la primorosa iglesia de Cochabamba», no querría afirmar que fuesen copia sino hechos a su semejanza, porque proyectase un templo de forma y proporciones parecidas. En realidad, las dos iglesias son tan semejantes que, sin duda alguna, fueron obra del mismo arquitecto. Y como el plano actual de la de Cochabamba se debió a Nogales, o él hizo la planta de San Felipe Neri o alguien copió la de Santa Teresa.

(1) A. G. I. Charcas, 728; pieza y folios citados.

(2) *Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII*, en «Anales del Instituto de Arte Americano», (Buenos Aires, 1948), págs. 49-54.

(3) Ibidem. Publica la planta y el diseño de la fachada, así como el plano del edificio actual.

Cabe pensar en el alcance de la intervención que tuvo en ambos templos el clérigo don Patricio Torrico y Ximénez, hombre de confianza del Arzobispo en lo referente a fábricas y construcciones religiosas. Ya hemos visto que San Alberto le comisionó para que entendiese en la obra de Santa Teresa de Cochabamba, encargándole luego otras de la ciudad. «En igual comisión —dice una relación de sus méritos, de 1797— se halla entendiendo en la ciudad de La Plata con motivo de la fundación del Oratorio de San Felipe Neri, que dicho prelado hace a su costa» (1). En 1795, año en que se colocó la primera piedra de esta iglesia, el arzobispo pedía para Torrico una prebenda en la catedral metropolitana, a fin de poder ocuparlo en esa obra y en otras que pensaba emprender. Parece lo más probable que la actuación del citado clérigo en las obras costeadas por el Arzobispo se limitase al aspecto exclusivamente administrativo —como persona que gozaba de la confianza plena de quien invertía en ellas sus caudales— pero si fué el verdadero director técnico de esas obras, aunque solo como simple ejecutor de planos ajenos, a él se deberán las diferencias entre los presentados al virrey para la obra de San Felipe Neri, el monumento mismo y el modelo inspirador de Cochabamba. La fachada de San Felipe tampoco se ejecutó exactamente igual al diseño que se envió al virrey en 1794 (2), pero tanto éste como lo que se construyó, no son obra de un arquitecto improvisado: su autor fué un artista que puede figurar entre los mejores que en su época trabajaron en tierras de Bolivia.

OTRAS IGLESIAS DEL OBISPADO DE SANTA CRUZ

AIQUILE.—La iglesia de San Pedro de Aiquile se arruinó hacia 1780, bien por su mala construcción o por efecto de los temblores

(1) A. G. I. Charcas, 718.

(2) Buschiazzo: art. citado, fig. 7. Lo publicó también el P. Furlong: *Arquitectos argentinos* (Buenos Aires, 1946), pág. 314.

que entonces la azotaron. Nombrado obispo de Santa Cruz de la Sierra don Nicolás de Rojas y Argandoña, en la primera visita que hizo al pueblo vió la necesidad que había de un templo y «dió las medidas para una yglesia fuerte, suntuosa y capaz para toda la feligresía». En 1799 se encontraba la obra «con todos los arcos bolteados y en estado de concluir su altura», calculándose que podría quedar terminada en el plazo de un año (1).

PUNATA.—En la iglesia de San Juan trabajó hasta su conclusión el alarife Juan Calzadilla. Ignoro si el templo se construyó de nueva planta por los últimos años del siglo XVIII, época en que se hicieron en él obras importantes, en parte costeadas por el párroco don Francisco Porzel y en casi su totalidad por el obispo Rojas y Argandoña. Al parecer, lo que se hizo por entonces a expensas del prelado, y con lo cual quedó el templo concluído, fué lo siguiente: «dos cuerpos de la torre con su remate de madera, llaves y umbrales interiores,... pirámides de loza, remate enladrillado por encima con ladrillos vidriados y su cruz de fierro...»; la portada de cal y ladrillo «con talladuras, balaustres y pilastras encima del moginote, floresta embutida, pinturas y lo demás adyacente a su adorno»; el atrio o cementerio, «con veintinueve arcos de cal y ladrillo con diez pilares todo blanqueado y pintado con veinticuatro jarras de loza vidriada medianas con más de diez grandes»; se pusieron «llaves de madera... en la torre antigua y en la yglesia por lo interior y exterior»; se revocó la media naranja con cal, se enladrilló el templo y se hicieron «los cinco marcos de madera en los cinco altares», así como otras reparaciones sin importancia. Por comisión del obispo tasaron estas obras el 9 de febrero de 1801, «los alarifes de prácticos conocimientos y sobrada inteligencia en el arte de la arquitectura» don Pedro

(1) Así lo certifican los alcaldes ordinarios en 8 de junio de 1799. Charcas 718, pieza citada.

Nogales y el Doctor don Nicolás Mariaca, abogado de la Real Audiencia de La Plata y cura y vicario de la doctrina del Paredón. Los dos mencionados eclesiásticos tenían crédito «como peritos en la Arquitectura por las muchas obras que han dirigido y fábricas de yglesias en esta provincia y en la de los Charcas» (1).

SANTA CRUZ DE LA SIERRA.—Mientras en pueblos y villas de la diócesis se construían templos, algunos de tanta importancia como los de Cochabamba, la ciudad de Santa Cruz de la Sierra no logró poseer una iglesia catedral digna de tal nombre. En 1719, el obispo escribía desde Mizque comunicando a la corte que, con el donativo de diez mil pesos concedidos al efecto, había fabricado la catedral desde los cimientos, logrando acabarla «con la mayor perfección que en aquella tierra se puede conseguir, donde se carece mucho de materiales y oficiales para esas obras» (2). Medio siglo después la encontró arruinada el obispo don Francisco Ramón de Herboso y la hizo reedificar, acabándola en 1770. Como «persona de satisfacción que corriese con la obra», nombró el Cabildo al sacristán Mayor don Antonio Lombardo. «Su largo y ancho — escribía el Obispo— es el mismo que tenía antes, pero las paredes se levantaron más y aunque no pasan de cerca de cinco varas, tienen dos hileras de columnas de madera para dividir las naves y sostener el techo que en la de enmedio tiene nueve varas de alto, y el presbiterio, que tiene diez de largo y ocho de ancho, se levantó mucho más y se hizo una sacristía nueva fuera de la antigua con buenos cajones de madera para los ornamentos;... todo el circuito de la yglesia está de corredores de madera para librar las paredes de las aguas, por lo mucho que llueve, porque son de tierra arenisca». El órgano se hizo en las misiones de Chiquitos (3).

(1) Charcas, 728. Pieza citada, folios 8 v. y siguientes.

(2) Charcas, 375. Carta de 28 de febrero.

(3) Charcas, 410. Carta de 15-III-1770.

A juzgar por la descripción, el templo carecía de interés arquitectónico. Por sus columnas de madera recuerda las iglesias de horcones que en el siglo XVIII se construían en América Central; y los corredores laterales con tejadillos sostenidos por pies derechos, se encuentran en el diseño que hizo en 1678 el arquitecto Melchor Suárez de la Concha, para la catedral de Santiago del Estero (1).

IGLESIAS DEL ARZOBISPADO DE LA PLATA

CAYZA.—Cantón de la provincia de Linares, departamento de Potosí. Reedificó la iglesia el cura don Justo Miguel de Amézaga y Durana, en fecha posterior a 1752 (2).

COLCHA.—Construyó la parroquial de San Pedro de Colcha el doctor don Lorenzo Luis de Cabrera, acabándola en breve tiempo a sus propias expensas. Así lo certifica el obispo de Santa Cruz de la Sierra en carta de 27 de septiembre de 1757, fechada en dicho pueblo, donde se detuvo de paso para su diócesis (3). Como hay dos pueblos de ese nombre en el antiguo arzobispado de la Plata, uno en la actual provincia de Nor-Lipez y otro en Nor-Chichas (departamento de Potosí) ignoro a cual de ellos se referirá la noticia. Me inclino a creer que se refiera a San Pedro, antigua doctrina cercana a Colcha (provincia de Nor-Lipez). Su pequeña iglesia de nave única, tiene techo a dos aguas que avanza sobre la fachada descansando sobre las prolongaciones de los muros laterales, y torre de mampuesto al lado de la Epístola. La precede un atrio con muro de sillería jalonado por pináculos (4).

(1) Angulo: *Planos...* lám. 30.

(2) Charcas, 718. Relación de méritos.

(3) Charcas, 456.

(4) *Rutas históricas de la arquitectura... alto peruana* en «Cuadernos...»,

CONDO.—También fué cura de esta doctrina (hoy canton de la provincia de Paria, departamento de Oruro) el doctor don Lorenzo Luis de Cabrera y en ella construyó una capilla en fecha posterior a 1739 (1).

HUATA.—Antigua doctrina (hoy cantón de la provincia de Yamparaez, departamento de Chiquisaca), cuyo curato desempeñó el doctor don Juan de Zalduendo y Beltrán. Según una relación de méritos de éste, fechada en La Plata en 1749, fabricó la iglesia desde sus cimientos (2).

MICANI.—Cantón de la provincia de Charcas en el departamento de Potosí. Después de 1752, el cura don Justo Miguel de Amézaga y Durana reedificó la iglesia, que encontró arruinada.

MICULPAYA.—Cantón de la provincia de Linares, departamento de Potosí. Reedificó el templo su cura don Justo Miguel de Amézaga (3).

PATIPATI.—Anejo de Chulchocani, donde construyó una capilla el cura de este pueblo don Alberto Illanes y Casamaño (4).

PORCO.—Famoso asiento minero cercano a Potosí. Don Santiago de Querejazu, que desempeñaba el curato hacia 1744, reedificó y adornó la iglesia parroquial y las de dos anejos. El templo actual es un modesto edificio con techumbre de paja a dos aguas y torre en un ángulo del atrio (5).

(1) Charcas 456. Carta del Cabildo Eclesiástico de La Plata de 12-IV-1759.

(2) Charcas, 385.

(3) Charcas 718. Relación de méritos.

(4) Charcas 736. Méritos de Illanes, 1790.

(5) *Rutas históricas...*, en «Cuadernos...» V, 59.

SALINAS DE YOCALLA.—Pueblo de la provincia de Frias, departamento de Potosí. La iglesia parroquial es una de las más importantes de la comarca. Tiene una nave, reforzada por el lado del Evangelio con grandes contrafuertes perforados por arcos de medio punto. Su cubierta de bóvedas semiesférica trasdosadas sigue el modelo de las iglesias potosinas de San Benito y San Bernardo, obra ésta (17-27 17-31) del arquitecto Bernardo Rojas de Luna (1), y la portada es copia de la del templo de San Lorenzo. El templo fué construído por el doctor don Diego Felipe del Barrio Mendoza, hijo del General don Lucas del Barrio que fué alcalde mayor de la Villa Imperial y corregidor de Cinti. En 24 de septiembre de 1748, el Cabildo Eclesiástico de La Plata en informe sobre los méritos del doctor Barrio, dice que fué cura de Salinas donde edificó «desde los cimientos una magnífica iglesia por dos veces, con mui crecidas impensas de su patrimonio que lo gastó en gran parte por atender a la perfección de tan sagrada obra». En 28 del mismo mes, informan en igual sentido los agustinos «...fabricando desde los cimientos la yglesia de aquel pueblo, toda de bóvedas y calicanto..., que se tiene por especial entre las muchas hermosas de otros curatos» (2).

SANTIAGO DE OCORORO.—Hizo la capilla de la Candelaria el Cura de Chulchucani don Alberto de Illanes y Casmaño (3).

TACOBAMBA.—Provincia de Linares, departamento de Potosí. Edificó la iglesia desde los cimientos el cura de Miculpaya don Justo Miguel de Amézaga y Durana, después de 1752 (4).

(1) Mesa y Gisbert: *Noticias para la Historia del Arte en Potosí*.

(2) Charcas, 385.

(3) Relación de méritos citada.

(4) Charcas, 718. Relación de méritos.

TOMAVE.—Cantón de la provincia de Porco, departamento de Potosí. En 1747 fué promovido a este curato el doctor don José de Suero y Andrade, que compró para la iglesia una costosa custodia.

TOROPALCA.—Provincia de Porco, departamento de Potosí. El citado doctor Suero y Andrade desempeñó este curato en 1743. Reparó la iglesia, adornándola con costosas alhajas (1).

TURUCHIPA.—Anejo de la doctrina de Micani, hoy cantón en la provincia de Linares del departamento de Potosí. El cura don Justo Miguel de Amézaga hizo en la iglesia «un bellissimo arco que de la violencia de las lluvias se había arruinado». Además costeó un Sagrario de plata adornado con espejos (2).

(1) Charcas 456. Carta del Cabildo Eclesiástico de La Plata, de 4-XI-1749.

(2) Charcas 718. Relación de méritos.



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



600905869

CUADERNO 4

ARIE EN AMERICA Y FILIPINAS

14

